Rivista d'Arte

N
4
.R5X
VOL. 5

RIVISTA D'ARTE

ANNO V - 1907

FIRENZE
ALFANI E VENTURI, EDITORI

1907

INDICE DELLE MATERIE

Numeri I-II.

Numeri III-IV.

Numeri V-VI.

Numeri VII-VIII.

Numeri IX-XII.

INDICE DEI NOMI
DELLE PERSONE E DEI LUOGHI

Rivista d'Arte

Anno V. Gennaio-Febbraio 1907. Num. 1-2.

TOMMASO PUCCINI E ANTONIO CANOVA

Nella Forteguerriana di Pistoia esiste, in parecchie filze, un ricco e svariato carteggio che il Puccini, direttore delle Gallerie fiorentine fra il 1793 e il 1811, tenne co' piú illuminati personaggi del tempo; in esso si palesa nelle sue varie manifestazioni e in tutte le sue sfumature la vita della nostra terra italica in quel fortunoso quarantennio che andò dal 1775 al 1815. Nota è la storia di tal periodo, ma par quasi di viverla a tanti anni di distanza, par quasi di esservi avviluppati, scorrendo quelle innumerevoli carte ora ingiallite, che letterati, poeti ed artisti, uomini d' arme e uomini dati alla vita pubblica, culti cavalieri e gentildonne cortesi diressero da' piú disparati paesi a Tommaso Puccini, prima — per un ventennio — nel gioviale, sebben talvolta rigido, ambiente romano, poi — per un altro ventennio — nell' altro piú quieto e sereno sulle rive dell' Arno. Ivi si legge volentieri d' arte, sopratutto, e di letteratura, e di musica, e di filosofia, e di numismatica, e d'archeologia; e i nomi dei piú insigni italiani sono fra i corrispondenti del Puccini, mentre altri nomi di altri insigni si rinvengono o sembran passar lievemente, quasi a volo, per quelle lettere in cui rivive mite e cortese la figura di colui che fu, nella fortunosa epoca napoleonica, il conservatore illustre e benemerito dei monumenti fiorentini.

Da quelle carte un particolar interesse acquista l'amicizia ch'egli ebbe col piú grande artista del tempo: Antonio Canova, di cui s' ha ricordo in un numero discreto di lettere.

Strinsero amicizia a Roma nel 1779. Il Canova, appena arrivato là, conobbe il Puccini, cui l'aveva indirizzato l'ambasciatore veneto cav. Gerolamo Zulian; e per mezzo di lui, ch'era amabilmente accolto negli eleganti salotti e universalmente stimato, specialmente in fatto d'arte,[1] poté egli stesso stringere relazioni con le famiglie romane piú aristocratiche, esser apprezzato per quel che effettivamente valeva e godere subito dell'amicizia e della protezione del pittore scozzese Gavino Hamilton, da cui ebbe l'ordinazione delle prime opere. Così sorse come per incanto e crebbe fra il Puccini e il Canova reciproca stima, che sempre piú si consolidò. Che volete! Erano gli anni in cui nell'ambiente romano (se togliete l'Alfieri che di quando in quando ne' teatri privati faceva udir qualche sua tragedia, o il Monti che in Arcadia si affannava a recitar le sue poesie, o il Pindemonte che a far ciò era men corrivo) « le novelle letterarie.... a poco riducevansi ». Piú notevoli invece eran quelle « rispetto alle arti »:[2] il Volpato si distingueva per le sue stampe, il Morghen pe' suoi intagli, Angelica Kauffmann — venuta da poco da Venezia[3] — aveva dato scacco matto alla maggior parte de' pittori, come alla maggior parte degli scultori l'aveva dato il Canova. Una prova del prevalere dell'opera di quest' ultimo si ha in pochi fuggevoli accenni contenuti in lettere d'amici al Puccini, ma specialmente in quella che sulla fine del 1783 o a' primi del 1784 egli scrisse a Giuseppe Parini.

Il Puccini aveva conosciuto il Parini, poco prima, quando aveva fatto il viaggio in Lombardia; e il Bianconi, a Milano, s'era fatto

[1] Una delle prime lettere scritte dal Puccini da Roma è del 15 luglio 1776 diretta a Niccolò Forteguerri in Pistoia (Arch. privato Forteguerri, in Pistoia). In essa difendeva il metodo della Scuola Romana, specialmente in fatto di Pittura, dalle « invettive » del Forteguerri stesso « e del Sig. Conte Algarotti contro di essa ». La lettera contiene parecchie allusioni all' opera e al valore dell' Algarotti.

[2] Lettera Puccini al can. De Giovanni. Roma, 12 luglio 1783, ms. nella R. Accademia delle Scienze in Torino.

[3] La raccomandò al Puccini il Selva, che la disse « donna rara e per la sua brama nel dipingere e per la cultura e per la erudizione ». *Carteggio pucciniano* nella Forteguerriana di Pistoia, Lett. Selva, Filza E, 417.

cortese presentatore di lui. Tornato a Roma volle aprire un « commercio epistolare » col buon poeta di Bosisio, né seppe trovar miglior occasione che ragionar del « gran monumento di fresco eretto alla memoria di Clemente XIV nella chiesa del suo Ordine sotto l'invocazione dei SS. Apostoli, opera del Sig. Canova, giovine scultore veneziano». Così scrisse il Puccini in una lettera, il cui originale deve esser andato di certo perduto nel falò che del Carteggio pariniano fu fatto dopo la morte del poeta; ma la Forteguerriana ne conserva fortunatamente la copia. [1]

***

La lettera è lunghissima, né io penso di presentarla integralmente al lettore che vi troverebbe le lungaggini solite degli scrittori dell'epoca, specialmente — come il Puccini — eruditi; ma dirò solamente che essa è il piú bel documento della fida amicizia che legò i due valentuomini, poiché nelle parole del Puccini non si trova l'esagerazione vana del valore dell'artista, e del monumento al Papa Ganganelli egli scrive con sincera franchezza, con giusto criterio.

Ricorderò il bel monumento con le parole del Puccini:

« Sopra un basamento semicircolare posa l'urna semplice, grandiosa, elegante; alla sinistra della quale con il simbolo di un agnello al fianco siede velata con ambe le braccia sul grembo, le dita lentamente incrocicchiate, la Mansuetudine; alla sinistra sta in piedi, coperta di un sottil panno, che la ricinge, con ambe le braccia appoggiata alla sommità dell'urna medesima, la Temperanza. Dietro all'urna s'inalza un piedistallo quadrato di lumachella, su di cui leggesi in lettere di bronzo dorate scritto il nome del Pontefice, il quale, con indosso il camice, la stola, il piviale, con in testa il Triregno, vi sta sopra assiso in una gran sedia.... appoggiata la man sinistra sopra uno dei braccioli della medesima, stesa la destra in atto di protezione. Apresi nel centro di questo gran basamento

---

[1] *Carteggio pucciniano* cit., Filza E, 409.

una piccola porta, per cui pare che si discenda ad un Ippogeo. Un contrafforte pure semicircolare, piantato sovra uno zoccolo di lumachella e anch' esso dalla porta interrotto lo ricinge tutto attorno, ma in modo che con la sua sommità forma un piano inferiore, e distinto, il quale serve di sgabello ai piedi della Mansuetudine e di sostegno al morso distaccato dal freno, che tiene in mano per simbolo la Temperanza ».

Il Puccini osservava che l' Architettura non era stata mai « piú sobria, piú elegante nella decorazione, nelle masse piú grandiosa » ; segnalava che le regole dell' ottica erano egregiamente osservate, tantoché credeva impossibile che si potesse presentare all' occhio dello spettatore un insieme piú sorprendente di quello. « Le statue sebben colossali, son rese leggiere alla vista dall' ampiezza del basamento, su cui posano, senza che quello sia di soverchio pesante, perché diminuendo a poco a poco va a formare una piramide molto svelta che termina col triregno del Pontefice ».

Lodato così nel Canova l' architetto, si compiaceva che lo scultore avesse tralasciato il vecchio motivo di raffigurare il Pontefice nell' atto « di orare a mani giunte, comune nella chiesa a tutti i fedeli » o l' altro « di benedire, comune a tutti i sacerdoti », ma di aver preferito quell' espressione che nel Santuario è affatto privativa del Sommo Sacerdote, del Vicario di Cristo, quasi a imitazione del detto di Isaia *Dextera tua protexit me ;* e lodava perciò la figura del Papa « che stende il braccio alquanto elevato, piega la mano sul polso, le dita lentamente raggruppa, e con il moto della persona, con l' inclinazione della testa spirante bontà e amore paterno, l' andamento del braccio e della mano seconda....» esprimendo così « con molta evidenza l' atto di proteggere la chiesa, scansando destramente ogni equivoco o di semplice imposizioni di mani, o d' Impero, o d'altra qualunque espressione che non fosse precisamente la sua ». Il Puccini non tralasciava di accennare all'esatta riproduzione del camice e del piviale che contribuivano ad accrescer decoro e maestà alla figura del Pontefice ; né tralasciava di considerar con sottigliezza di osservazione le due figure della Mansuetudine e della Temperanza « entrambe, ai fianchi dell' urna, di lacrime atteggiate e di dolore ». Notava l' avvedutezza dell' Artefice che aveva

fatto sì che quella si dolesse « con minor intensità che la Temperanza » senza che questa oltrepassasse « i confini di un moderato dolore, ma inclinando la testa sulla spalla sinistra a ridosso dell'urna medesima » chiaramente dimostrava di doler su quelle ceneri. E conchiudeva che le varie parti eran disposte con elegante simmetria, ciascuna col « sentimento suo proprio », con la sua « fisonomia fedelmente ritratta dalla piú bella natura.... e questa anche rettificata sulle forme delle piú insigni statue de' greci, i quali nella rappresentazione dei loro Dei o sia degli attributi delle divinità non si contentaron di scegliere quanto di piú perfetto avevano osservato qua e là nella natura, ma la spogliarono con industria di tutte le imperfezioni che o dalla soverchia mollezza, o dalla fatica, e piú dalle passioni dell'anima, poteva aver contratto, e ne formarono quello che dicesi stile *ideale*, perché tratto principalmente dall'idea de' grandi artefici, benché abbia per base la natura medesima ».

Non è però un panegirico tutta la lettera del Puccini, il quale, mentre diceva che questo monumento appariva opera di « scarpello maestro », non lo dichiarava però immune da difetti. E li enumerava: egli avvertiva che all'invenzione ed all'espressione delle figure non corrispondeva pienamente il disegno e lo stile; notava che la Mansuetudine e la Temperanza mostravano una « leggerezza negli omeri » maggiore di quella che avrebbe portato « il loro respettivo carattere »; criticava la mancanza d'ogni indicazione della gamba sinistra nella figura della Temperanza; giudicava deficiente lo stile delle pieghe dei panni che entrambe rivestivano; anzi quello che rivestiva la Temperanza, lo diceva troppo sottile, tale da far trasparire « tutto l'andamento del nudo », il che gli sarebbe sembrato piú conveniente ad una Flora o ad una Baccante, che non alla Temperanza.

Il Puccini però avvertiva il Parini che in Roma parecchi avevano riscontrato grandi difetti; ma « lascio a voi, concludeva, il giudicare qual conto si debba fare dei loro giudizii e se debbano prevalere all'opinione del Popolo ottimo giudice delle arti in Roma e a quella degli uomini di piú squisito intendimento, perché l'opera insomma ha riscosso un plauso universale ». E chiudeva la lettera

col trascrivere due elegantissimi epigrammi che in lode dell' artefice aveva scritto il bravo traduttor d' Omero e di Teocrito, Raimondo Cunick.[1]

* * *

Questa lettera ci sembra, com'ho detto, il documento piú bello della fida amicizia che il Canova ebbe per il Puccini, sempre piú viva, sempre piú vera, tantoché questi, andato alla Direzione della Galleria fiorentina, l' avrebbe voluto con sé. Lo invitò; ma costui all' invito cortese rispose con un cortese diniego, e così andò frustrata la dolce speranza del Puccini di star ancora in amabile e diretta corrispondenza di sentimenti e di intenti, in mezzo a' monumenti piú chiari dell'arte italica e straniera raccolti nelle Gallerie fiorentine.

Il Carteggio pucciniano ci attesta però che la lontananza valse a rafforzare quell'amicizia, in grazia della quale il Puccini chiese frequentemente notizie del Canova agli amici lontani. Ed ecco il Selva che da Venezia lo informerà (1789) che non avendo voluto gli eredi del cav. Gerolamo Zulian accettare la statua *Amore e Psiche* donata dal Canova a costui, solamente per non esser obbligati a fare la spesa occorrente per la medaglia d' oro che lo Zulian aveva detto di voler offrire in ricompensa al Canova stesso, allora la statua fu acquistata per 700 zecchini dal Conte Mangili.[2]

Altro ricordo offrirà il Selva nel 1791 per far sapere al Puccini che la Consulta Veneziana il 19 settembre aveva stabilito di presentare al Senato un decreto pel quale, facendo assai onorevole menzione dell' « illustre suddito Canova » gli veniva assegnato un vitalizio di 1200 ducati d' argento all' anno e s' ordinava che fosse coniata una moneta di 100 zecchini in onore di lui. Dalla lettera del Selva sappiamo che nella Consulta c' era stata una lunga discussione, perché alcuni avrebber voluto nominar Cavaliere, altri Conte il bravo

[1] I due epigrammi cominciano rispettivamente, così:

Vidi opus, o Canova, tuum molemque Sepulchri.
Clementis tumulum decorant quae signa, Quirites.

[2] *Carteggio* cit., Filza E, 417. Lett. Selva, s. d. [ma 1789], da Venezia.

scultore, ma prevalse il concetto che in quel secolo bastasse chiamarsi Canova « per esigere il maggior rispetto ».[1]

Altri ricordi si troveranno contemporaneamente in lettere della Kauffmann, o di un'altra intelligente signora, la Gabbriella Verrua contessa di Casteldelfino, ne' cui salotti di Roma e di Frascati si davan frequenti convegni le persone piú intellettuali. Essa scriverà preferibilmente di arte, e informerà delle frequenti visite allo studio del Canova, e dirà dei lavori che costui andava compiendo.

Nello stesso anno il Selva scriverà daccapo al Puccini de' nuovi onori conquistatisi dal Canova col monumento al Procuratore Emo nell'Arsenal de' Veneziani: « Tutta Venezia è rapita e sorpresa »[2] ed il Puccini ne è lieto come di cosa sua.

Ma i ricordi di tale amicizia si fanno piú frequenti dopo il 1800; sembra quasi di sentir nel grosso carteggio l' eco degli entusiasmi destati dalle opere del Canova della nuova maniera, dai gruppi e dalle statue di soggetto eroico, patrio o guerresco, come il *Teseo,* i *Dioscuri,* l'*Ercole e Lica,* il *Perseo,* ispirati dalle vittorie repubblicane e da quelle napoleoniche. Infatti mentre qualche amico lontano dirà fuggevolmente dell'*Ercole e Lica,* Onofrio Boni, il 27 settembre 1801, informerà da Firenze il Puccini (che allora era a Palermo co' piú bei tesori della Galleria) del contratto concluso con un milanese dal Canova per il suo bel *Perseo* per 3000 zecchini.

« Canova aveva contrattato il suo bel *Perseo* per 3000 zecchini con un Milanese. Avendo saputo che dispiaceva al Papa che andasse fuori di Roma, ha disfatto il contratto e lo ha offerto a sua Santità, adattandosi a tutto quello che farà. E sarà messo al Vaticano. Resta in dubbio con ciò, se sia in lui piú generoso il cuore, o valorosa una mano che non ha rivali ».[3]

---

[1] *Carteggio* cit., Filza E, 417. Lett. Selva, 19 settembre 1791, da Venezia.

[2] *Carteggio* cit., Filza E, 412. Lett. Casteldelfino, 19 luglio 1793, da Roma e altre.

[3] *Carteggio* cit., Filza E, 411. Lett. Boni, 27 settembre 1801, da Firenze.

* * *

Un mazzetto di dieci lettere del Canova scritte fra il 1804 e il 1811 dimostra che tre nuove circostanze avevano contribuito a confermare l'amicizia del Puccini col Canova; e cioè il trasporto della *Venere medicea* dal deposito di Palermo a Parigi, dovuto agli intrighi di Napoleone, non sufficientemente né a tempo sventati dal Re d'Etruria e dal Ministro di Napoli, Acton; il monumento per la Principessa Cristina a Vienna; il monumento per l'Alfieri in S. Croce di Firenze.

Infatti il rapimento della *Venere* indusse l'ex-Ministro di Ferdinando III, il marchese Manfredini, a consigliare il Puccini che proponesse al Canova di farne una replica: « Se Canova supplirà alla perdita, ne parleranno i viventi ai posteri, perché è dicerto un uomo sommo ».[1] E il Canova, cui il Puccini aveva scritto in proposito, rispondeva che gli era « lusinghevole assai la vantaggiosa osservazione per la replica della Venere medicea ed augurava che essa sapesse meritarsi il bel titolo di gemella ».[2]

Quando poi il Canova dovette eseguire il Monumento alla Principessa Cristina in Vienna, affidatogli per suggerimento del Marchese Manfredini e del suo segretario Bagnoli, che allora erano in Vienna, egli passò diverse volte per Firenze. Quando vi passò la prima volta, il Puccini era sempre in Sicilia; un'altra volta il Puccini non ne era stato informato, tantoché espresse al Canova il dispiacimento suo grandissimo. « Veramente se fu discaro a Lei, scrivevagli tosto il Canova,[3] il non trovarsi nell'ultimo mio passaggio a Firenze, non lo è stato meno anche a me, il quale ho perduto il bell'incontro di trattenermi alcun poco in Società di una persona di tanto genio e di sì fino gusto e sapere nelle arti. A vantaggio di ciò, saprò rifarmi nella prossima primavera, nella quale credo di ripassarvi, andando a Vienna ». E infatti ripassò nel maggio

---

[1] *Carteggio* cit., Filza E, 415. Lett. Manfredini, 16 marzo 1803, da Vienna.

[2] *Carteggio* cit., Filza E, 411. Lett. Canova, 19 ottobre 1804, da Roma.

[3] *Carteggio* cit., Filza E, 417. Lett. Selva, 25 giugno 1805, da Roma.

del 1805; ma ci difettano le informazioni del Puccini sul loro incontro, mentre invece sappiamo dal Selva che il Canova si soffermò a Venezia il 9 giugno e dal marchese Manfredini si apprende che egli, a Vienna, era da tutti « adorato per la modestia ».[1] Non sappiamo neppure se il Puccini lo vedesse al ritorno; questo è certo, che i documenti mostrano come le relazioni continuassero cordiali. Il Puccini non mancava o di inviargli lettere per mezzo di amici carissimi che andassero a Roma, o di regalargli alcuni gessi, o di dedicargli copia delle operette che andò pubblicando in quell'ultimo quinquennio della sua vita. Né il Canova sgradiva tali atti di cortesia; ché nelle sue lettere, singolari per brevità, stanno le espressioni piú gentili per il Puccini, sono esposti i giudizi piú equanimi sugli scritti di lui. Questi gli apparivano infatti « dettati da chi conosce non superficialmente le arti, ma da uomo che vi ha meditato filosoficamente senza veruna imparzialità e senza pregiudizi ».[2] E non tralasciava di dolersi[3] che il Puccini non avesse potuto trovare un mese di tempo per andare a Roma, dove egli avrebbe desiderato sottoporre al giudizio di lui tanti suoi lavori.[4]

Fra questi era il Monumento all' Alfieri. Dopo la morte del poeta il Puccini insieme col dottor Fabre era riuscito a persuadere la contessa d' Albany dell'opportunità di rivolgersi al Canova per

---

[1] *Carteggio* cit., Filza E, 415. Lett. Manfredini, 6 agosto 1805, da Vienna.

[2] *Carteggio* cit., Filza E, 411. Lett. Canova, 7 nov. 1806, da Roma.

[3] Già parecchie volte l'aveva invitato a Roma. Anche il 27 sett. 1806 (*Cart.* cit., Filza E, 411) gli aveva scritto: « Ora piú che mai mi auguro il vantaggio di rivederla, onde poter consultare il suo savio parere su diverse opere mie. Posso lusingarmi di una sorpresa? » Il Puccini era proprio allora occupatissimo nella compilazione del nuovo inventario, « occupazione che esige l' uomo intero » come scriveva il 12 dec. dello stesso anno (*Carteggio* cit., Filza E, 409. Lett. Puccini, s. indirizzo).

[4] Carlo Antonini (*Cart.* cit., Filza E, 410) scrisse verso quel tempo al P. circa lo stato delle arti in Roma. Queste non erano sufficientemente protette, e quasi tutti gli artisti (ad eccezione di un Gaspare Landi, piacentino, dell' olandese Hood, di un certo Renard fra i pittori, e del Pacetti e del Canova fra gli scultori) morivan di fame. Dall' Antonini si sa che il Canova aveva « un mondo di commissioni ».

l'esecuzione del Mausoleo che Ella pensava di inalzare in Santa Croce alla memoria del fiero Astigiano. Infatti il 19 ottobre 1804 il Canova scriveva al Puccini d'aver « consegnato alla Sig. Contessa d'Albany un disegno pel monumento del grande Alfieri ». E soggiungeva: « Mi sarà grato sentire il suo savio parere che tanto io stimo meritamente, come mi è stato grato quello del bravissimo pittore M.r Fabre, di cui ho messo in esecuzione alcun avvertimento suggeritomi sullo stesso modello ».

Il Puccini, infatti, esaminò volentieri il disegno presentato e fece, come era solito, le sue franche osservazioni che il Canova gradì come appare da questa lettera.[1]

« Sig. Cavaliere pregiatissimo,

» Non può credere quanto mi sia riuscita cara e preziosa la sua gentilissima, con la quale ha voluto graziosamente favorirmi alcune sue savie osservazioni relative all'ideato monumento pel grande Alfieri. Io le ho gradite moltissimo, e le ne sono oltremodo riconoscente: perché appunto non mancherò di averle opportunamente in vista nel fare al Bassorilievo certe stabilite correzioni e miglioramenti. Trovo nobile e spiritosa l'idea da lei proposta per un quadro rappresentante le Virtú e il Genio di quel massimo uomo.

» Mi continui la sua pregiatissima grazia e non cessi di credermi quale con la piú vera stima e considerazione mi pregio di essere

» Di Lei

» Osserv.mo Aff. Servo

» ANTONIO CANOVA.

» dì 7 Xbre 1804 Roma ».

Del monumento si dice ancora, ma molto velatamente, in altre lettere; piú direttamente ne fa cenno il Prete Michelangelo Piana in una sua lettera al Puccini del 10 decembre 1808, da Roma. Egli infatti informa che il Mausoleo era quasi finito, perché non aspettava « che i tocchi magistrali dell'autore ».[2] Però, un anno dopo, l'11 novembre, il Canova stesso scrive[3] al Puccini e fa comprendere chiarissimamente che il monumento non era stato ancora trasportato a Firenze.

---

[1] *Carteggio* cit., Filza E, 411. Lett. Canova, 7 dec. 1804.

[2] *Carteggio* cit., Filza E, 416.

[3] *Carteggio* cit., Filza E, 411.

« Io desidero, scriveva, con non minore impazienza di Lei il monumento che mi ritornerà in Firenze. Ma chi sa se noi avremo il tempo di vedervi anche la Contessa. Pare dalla lettere di qualche amico che l' aria di Parigi cominci ad accarezzare la sua salute e scemarle a poco a poco il desiderio della sua una volta sì cara Firenze ». E infatti da una lettera dell'Akerblad al Puccini [1] si sa che la Contessa nella primavera del 1810 non era ancora tornata a Firenze. « Le desidero, scriveva costui al Puccini, il pronto ritorno della virtuosa Contessa, la di cui lontananza ha dovuto esser dolorosa per tutti quelli che godevano dell' amabile sua società e più ancora per Lei che più la frequentava ». L' Akerblad era appunto di quelli che tenevano piú informato il Puccini sulle cose d'arte. Un ultimo accenno al Canova lo troviamo per l' appunto in una lettera di lui. A proposito della statua equestre di Napoleone, commessagli dal Re Giuseppe di Napoli, egli scriveva al Puccini:

« Canova ha terminato il modello colossale del Cavallo per la statua equestre dell' ognipotente imperatore. Esso è vivo e bello come quello di M. Aurelio, ma assai più snello ».[2]

Questi i ricordi che delle relazioni fra il Puccini e il Canova ho potuto spigolare nelle filze della Forteguerriana. Auguriamo che la ricerca fortunata di altre lettere possa illuminarci sui consigli dati dal Puccini per il Monumento al Canova, o possa aggiunger nuove notizie a queste oggi raccolte.

ALFREDO CHITI.

---

[1] *Carteggio* cit., Filza E, 410; 20 marzo 1810, da Roma.
[2] *Carteggio* cit., Filza E, 410. Lett. cit.

EINE BÜSTE DER CATERINA SFORZA

IM MUSEO NAZIONALE

Busto in bronzo di Caterina Sforza. (Fot. Alinari)
(Firenze, R. Museo Nazionale)

Die Bronzebüste einer unbekannten Frau in Nonnentracht, welche im Museo Nazionale zu Florenz aufbewahrt wird, hat im Laufe der Jahrzehnte die mannigfachste Benennung gefunden. Im Inventar der Uffizien von 1784 — die Büste wurde nämlich nach der Gründung

des Museo Nazionale von der Galerie dem neuen Institut überwiesen — wird sie bezeichnet: « Un semibusto di bronzo che rappresenta una donna velata incognita ». Merkwürdig genug ist aber, dass in den Inventarien von 1769 und 1753 die Büste als ein antikes Werk angeführt wird: « Una testa con mezzo busto di bronzo antico alta $^{2}/_{3}$ b., rappresenta una sacerdotessa con velo in testa ». In den Führern vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts ist diese uns heute unbegreiflich erscheinende Ansicht vom antiken Ursprung unserer Bronzebüste beharrlich wiederholt. Später wird Vecchietta als Künstler angenommen, dann von Rossi [1] Donatello vorgeschlagen (beide Benennungen lehnt Supino [2] im Katalog ab), und diesem Künstler wird in der neuesten Literatur, bei Bode, Schottmüller, im *Cicerone,*[3] die Büste als unbestrittene Arbeit zugewiesen. Wie wir sehen werden, ist diese Zuschreibung, ebenso unzutreffend, wie die alte Bezeichnung als antikes Werk.

Offenkundig und niemals bestritten ist die Entstehung der Büste aus einer Totenmaske: um diese herum ist ein Nonnenschleier drapiert. Das Gesicht der Büste ist nun aber nichts mehr als eine Totenmaske; die Veränderungen, die der Tod in der Form des menschlichen Antlitzes hervorruft: das Hervortreten der Backenknochen und das Hereinsinken der Nase, sind nicht ausgeglichen worden, überhaupt sind keinerlei Spuren der formenden Hand eines Künstlers daran zu finden. Die Augen sind in der Weise, wie sie der Gipsabguss gebracht hat, beibehalten, der Ansatz der Nase ermangelt jeglicher Bestimmtheit, der Mund ist verschwommen und ohne Modellierung; mit einem Wort: keine Form ist irgenwie klar herausgearbeitet, die Totenmaske ist ohne weiteres reproduziert worden.

Es giebt eine ganze Reihe von Kunstwerken, welche mit Bestimmtheit als von Totenmasken abgeleitet zu erkennen sind. Nirgends aber findet sich eine solche mechanische Nachbildung. Was Bug-

[1] Rossi, im *Archivio storico dell'Arte*, VI, 1893, pag. 15 ff.

[2] Supino, *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze*, Roma, I, 1898, pag. 382 f.

[3] *Cicerone*, 9. *Auflage*, II, pag. 420. — Schottmüller, *Donatello*, pag. 131. — Bode, *Denkmäler der Renaissanceskulptur*, pag, 37 und Tafel 134 b.

giano, ein gewiss nicht hoch einzuschätzender Bildner, aus der Maske seines Adoptivvaters Brunelleschi gemacht hat, zeigt, dass ihm die Durcharbeitung jeder Einzelform eine Notwendigkeit war; man braucht nur die Totenmaske im Museo dell'Opera del Duomo und die daraus entstandene Büste im Dom selber zu vergleichen: alle Unbestimmtheit der einen ist in der anderen überwunden. Ein weiteres Beispiel ist die liegende Grabfigur aus Bronze, welche im Bargello sich neben unserer Büste befindet; die Ableitung des Gesichtes der Toten von einer Totenmaske ist unverkennbar, aber doch hat Vecchietta das Gesicht so streng durchgearbeitet, dass das künstlerische Wollen jede Form beherrscht. Auch die Züge des Bischofs Federighi an Lucas della Robbia Grabmal in Santa Trinità sind, was ich als zweifellos annahm und was mir ein Arzt bestätigte, von einer Totenmaske abgeleitet: welche grosse künstlerische Leistung hat aber Luca in der Durchbildnng durch seine Hand hervorgebracht, eine Leistung, die ihn die Grenzen seines Temperamentes überwinden und ihn eine Kraft der Individualisierung erreichen liess, die ihm sonst nicht zu eigen war. Donatello aber sollte sich damit begnügt haben, eine Totenmaske, die ihm in die Hand gegeben wurde, abzugiessen, ohne die Formlosigkeit, die sie besass, und die jeden Künstler zum Umschaffen nötigen musste, mit seiner Hand zum Kunstwerk zu gestalten? Psychologisch ist das undenkbar, und in der grossen Reihe seiner Büsten, ob sie nun Porträtcharakter haben oder nicht, findet sich nicht ein einziges Beispiel, welches auch nur im entferntesten die Unbestimmtheit der Formen aufweist wie unsere Büste. Wenn Donatellos Kunst zu kennzeichnen ist, so ist es vor allem die klare und knappe Formengebung des Gesichtes, welche ihre spezifische Grösse ausmacht. Man darf nicht einwenden, dass unsere Büste nicht ziseliert ist: denn erstens sind Zeichen der Bearbeitung des Gusses erkennbar, am Schleier und in der Vertiefung zwischen Hals und Schleier an der linken Seite, und zweitens besitzen wir eine Büste Donatellos, die ebenfalls nicht ziseliert ist, nämlich die Bronzebüste des Markgrafen Lodovico III. von Mantua in der Sammlung André in Paris:[1] Wenn

[1] Bode, *Denkmäler der Renaissanceskulptur*, Taf. 133.

deren mangelhafte Ziselierung — bei oberflächlichster Betrachtung — eine gewisse verwandtschaftliche Beziehung mit unserer Büste möchte suggerieren können, so wird doch bei der Prüfung der Einzelformen in deren entscheidender Bildung sofort Donatellos Klarheit wahrnehmbar sein. Sollte Donatellos künstlerisches Gewissen aber wirklich sich bei einer solchen unkünstlerischen Reproduktion der Totenmaske haben beruhigen können, so müsste doch wenigstens die Drapierung des Nonnenschleiers, die das Eingreifen seiner Hand in keinem Falle entbehren konnte, die Spuren seines Könnens aufweisen. Diese ist aber ebenfalls eine mechanische Nachbildung, ein Abguss nach dem gelegten Tuche. Links an der Schulter sind zwei wagerecht parallel übereinander hinlaufende Buckelungen wahrnehmbar, welche durch das sich durchdrückende Gestell hervorgerufen sind: über dieses ist das Tuch drapiert worden, nachdem es mit gelöstem Gips getränkt worden ist. Diese Technik war der Renaissance wohl bekannt, und Vasari beschreibt sie uns im 2. Kapitel der Introduzione (VASARI, ed Milanesi, I, pag. 154): « Se se le vuol poi far panni addosso che siano sottili, si piglia pannolino che sia sottile; e se grosso, grosso; e si bagna, e bagnato, con la terra s' interra, non liquidamente, ma di un loto che sia alquanto sodetto; e attorno alla figura si va acconciandolo, che faccia quelle pieghe e ammaccature che l'animo gli porge; di che, secco, verrà a indurarsi e manterrà di continuo le pieghe ». Dass dies in der Tat die Herstellungsweise der Drapierung war, bestätigt neben dieser Sichtbarkeit des Traggestelles die Behandlung der Falten, welche nass und angeklatscht wirken, wo sie sich anschmiegen sollen, und steif niederstehen, wenn ich mich so ausdrücken darf, wo sie frei fallen sollen, wie an der Rückseite der Büste. Irgendwelche Spuren künstlerischer Erwägung, oder die Striche einer der plastischen Form nachgehenden Hand sind daran nicht zu finden. Hätte Donatello ein solches Verfahren nötig gehabt? Wäre es für ihn bei seiner Beherrschung der plastischen Formen nicht ein Umweg gewesen, überflüssig und unwürdig zugleich?

So muss man denn zusammenfassen, dass die Bronzebüste der Frau im Schleiertuch im Werke Donatellos nicht ihre Stätte hat, sondern eine handwerkliche Leistung ist, die nach einer Totenmaske

und nach einer gelegten Draperie abgeformt ist. Künstlerische Arbeit ist überhaupt nicht daran vorhanden, und es ist noch hinzuzufügen, dass auch die technische Ausführung des Gusses minderwertig

(Fot. Mannelli) MEDAGLIA DI CATERINA SFORZA.
(Firenze, R. Museo Nazionale)

ist. Wir haben in ihr eine jener zahlreichen Porträtdarstellungen vor uns, von welchen Vasari im Leben des Verrocchio spricht ; zu dessen Zeit hätte man begonnen, die Köpfe der Toten mit geringen Kosten abzugiessen : « Onde si vede in ogni casa di Firenze, sopra i cammini, usci, finestre e cornicioni, infiniti di detti ritratti, tanto

ben fatti e naturali, che paiono vivi. E da detto tempo in qua si è seguitato e seguita il detto uso, che a noi è stato di gran commodità per avere i ritratti di molti, che si sono posti nelle storie del

Busto di Caterina Sforza, di profilo. (Fot. Mannelli)
(Firenze, R. Museo Nazionale)

palazzo del Duca Cosimo. E di questo si deve certo aver grandissimo obligo alla virtù d'Andrea, che fu de' primi che cominciasse a metterlo in uso ».[1] Allerdings irrt hier Vasari, wenn er Verrocchio

---

[1] Vasari, ed. Milanesi, III, 373.

das persönliche Verdienst der Erfindung zuschreibt, denn Brunelleschis Totenmaske ist bereits im Jahre 1446, als Verrocchio erst 10 Jahre zählte, abgegossen worden, und vereinzelt wird es gewiss schon früher vorgekommen sein. Von Verrocchio aber wissen wir, dass er dieses Verfahren in grossem Umfange geübt hat. Denn aus einer Urkunde, die Fabriczy publiziert hat,[1] ergiebt sich, dass er allein für die Mediceer « vente maschere ritratto al naturale » geliefert hat. Und die Mediceer, wie überhaupt die Florentiner, haben dann das billige Hülfsmittel, die Züge ihrer Angehörigen den Nachkommen aufzubewahren, bis zu Vasaris Zeit angewendet.

Da unsere Büste aus der Guardaroba der Mediceer stammt, so liegt die Vermutung nahe, dass die Dargestellte ihrem Familienkreise angehört. Man hat sie mehrfach zu identifizieren gesucht, ohne dabei aber auf mehr als Vermutungen zu fussen. Wenn nun aber der Verfasser in der dargestellten Frau Caterina Sforza, die Mutter des Giovanni delle Bande Nere und somit die Stammmutter der herzoglichen Linie des Hauses Medici, erkennt, so stützt er sich auf die Gleichheit der Züge der Büste mit Caterinas Porträt auf der Medaille im Museo Nazionale. Vergleicht man mit dieser das Profil der Büste, so sind die hervorstehenden Backenknochen, der Mund und das Kinn ganz identisch, die Nase ist scheinbar abweichend, sie geht etwas herunter, während sie auf der Medaille mehr aufwärts gerichtet ist. Die Nase der Medaille muss aber beim Tode genau in der Weise, wie es bei der Büste sichtbar ist, abwärts sinken. Wäre sie im Leben so beschaffen gewesen, wie diejenige der Büste, so würde sie nach dem Tode über die Oberlippe herabgehen, in der Form etwa, wie es auf der Totenmaske des Lorenzo Magnifico der Fall ist. So ist gerade diese Verschiedenheit der Nasen auf der Medaille und an der Büste der Ausdruck ihrer Gleichartigkeit und der Beweis, dass die oben angeführten gleichen Züge nicht eine zufällige Aehnlichkeit zweier verschiedener Personen, sondern in der Tat die Identität der Dargestellten bedeuten. Denn durch die Büste gewinnen wir die Erklärung für den Umstand, dass auf einer nach Caterinas Tode entstandenen Medaille

[1] *Archivio storico dell'Arte*, I, 1895, pag. 163 ff.

gerade in der Form der Nase ihr Porträt von der bisher besprochenen Medaille abweicht: die im kaiserlichen Münzkabinett zu Wien aufbewahrte Medaille zeigt genau die etwas niedergehende Nase der Büste. Alle späteren, ziemlich zahlreichen Porträts der Caterina Sforza (auch dasjenige Vasaris im Quartiere di Leone X im Palazzo Vecchio) behalten dann den Typus mit der heruntergezogenen Nase bei. — In einer Inventarnotiz, die bei Müntz[1] publiziert ist, wird unter « oggetti di gesso » erwähnt « una testa col busto di M^na^ d'Imola » (so hiess Caterina Sforza nach ihrer Herrschaft über Forlì und Imola); da unsere Bronzebüste ihrer Entstehungsweise nach eine solche Büste voraussetzt, und auch in der Bronze die Materialwirkung des Gipses unverkennbar ist, so ist es als wahrscheinlich anzunehmen, dass sie von der im Guardaroba-Inventar erwähnten abgegossen ist.

Caterina Sforza ist im Jahre 1509 im Alter von 46 Jahren in Florenz gestorben. Die Züge der Büste machen zwar einen älteren Eindruck. Wenn man aber das Gesicht auf der Medaille, deren Entstehung mit Sicherheit auf 1498 datiert werden kann, worauf sie also als 35 jährige dagestellt ist, betrachtet, so findet man auch schon dort den Charakter einer gealterten Frau, welcher sich in dem Zeitraum von 11 Jahren, ausgefüllt von den schwersten Schicksalsschlägen, gewisslich bis zu dem in der Büste sichtbaren Ausdruck der Bejahrtheit entwickelt haben wird. Ueberdies ist nicht zu übersehen, dass die durch den Tod eingetretenen Veränderungen und die fehlende Korrektur der sich beim Gipsabguss ergebenden Deformierungen dazu beitragen, den Ausdruck des Verfalls zu steigern.

Das Gewand der Büste ist ein Nonnengewand, bestehend aus dem « velo », dem « soggolo » und der « tonaca », es fehlt jedoch das « scapolare »; dessen Fehlen bedeutet aber, wie mir Signor Dott. Ristori, der Pfarrherr von SS. Apostoli liebenswürdigerweise erklärte, dass die dargestellte Person nicht eine geweihte Nonne war. Wie ist es aber zu erklären, dass eine Frau, welche keinem

---

[1] *Les collections d'Antiques formées par les Médicis au XVI^e^ siècle*, Paris, 1895, pag. 59.

Orden angehörte, das geistliche Gewand trägt? Zunächst ist es durch ein langes Verzeichnis von Personen, welche in S. Maria Novella im geistlichen Gewande bestattet sind, obwohl sie Weltliche waren, der sehr bedeutende Umfang solchen Brauches belegt.[1] Die grosse Mehrzahl der aufgeführten Personen gehört dem Trecento an, der grossen Zeit der Tertiarier-Bewegung; aber auch aus späterer Zeit sind Fälle vorhanden, und der Brauch hat sich bis in die Gegenwart erhalten. Dass Personen in geistlichem Gewande dargestellt wurden, ohne das es ihnen zukam, hat Brockhaus am Familienbilde der Vespucci bewiesen.[2] Beide Formen der Inanspruchnahme des Ordenshabites bedeuten Akte der Devotion. In der Nonentracht der Büste liegt also kein Hindernis, in ihr eine Person weltlichen Standes zu erkennen, im Gegenteil, das Fehlen des « scapolare » verlangt es geradezu. Bei Caterina Sforza hat aber das Nonnengewand seine besondere Begründung. Sie hat bereits bevor sie nach Florenz kam, mit den Nonnen des Murate-Klosters in Verbindung gestanden. Als im Jahre 1499 ihr jüngster Sohn erkrankte, schickte sie Geschenke an die Nonnen der Murate, damit sie für ihn beteten;[3] wie Richa versichert, sollen ihre Gebete bei Gott eine besondere Wirkung haben. Dass sie gerade mit ihnen in Beziehung kam, hängt vielleicht damit zusammen, dass die Gründerin des Klosters Apollonia eine « compagna di santa Caterina di Siena » war, sodass Caterina Sforza damit ihrer Namensheiligen sich näherte. Als sie dann von Cesare Borgia in Imola belagert wurde, schickte sie ihre Kinder und ihre Habe, wie Luca Landucci in seinem Diario berichtet, zu den Murate nach Florenz.[4] Bei ihrem Tode verfügt sie über Sachen, die bei den Nonnen deponiert sind, und die natürliche Tochter ihres Sohnes soll bei ihnen erzogen werden. Ihr Testament schreibt vor, dass sie in ihrer Kirche ohne jeden Pomp begraben werde und bedenkt sie auch mit Stiftungen.[5]

---

[1] Roselli, *Sepoltuario fiorentino. Quartiere di Santa Maria Novella*, vol. II, fol. 40-56. (Manoscritto della Biblioteca Nazionale, II, 1, 125, 126).

[2] *Forschungen über florentiner Kunstwerke*, Leipzig, 1902, pag. 93 ff.

[3] Pasolini, *Caterina Sforza*, Roma, 1893, vol. II, pag. 122.

[4] *Diario Fiorentino*, Firenze, Sansoni, 1883, pag. 204.

[5] Pasolini, III, pag. 537.

Roselli erwähnt dann, dass sie in der Tat dort begraben ist. Im Jahre 1835 fand man dort ihren Grabstein mit der Inschrift nach unten in den Fussboden eingemauert, und diese lautete: « Caterina Sforzia Medices Comitessa, et Dña Imolae, et Forlivii obiit IIII Kal. Junii MDIX ». Fast 1 $^1/_2$ Jahrhunderte später finden wir die Wohltäterin der Murate noch bei einem Geschichtsschreiber ihres Klosters rühmend erwähnt. In der « Historia dell'eroiche attioni de' B. B. Gometio e di Teuzzone Romito » (Milano, 1645) fügt der Verfasser Puccinelli der Mitteilung, dass sie in der Kirche des Klosters begraben worden sei, folgende Worte hinzu: « Ricordevole questa buona Madre insieme colle monache, ch'erano state fatte degne dell'habito e Regola del P. S. Benedetto sotto la scorta di Gometio, Abbate Casinense ».

Mit der Feststellung der Dargestellten als Caterina Sforza ist auch die Entstehungszeit der Büste ermittelt: Das Todesjahr Caterinas 1509. Ob damals schon der Bronzeguss ausgeführt worden ist, kann nicht entschieden werden. Der Künstler, wenn man ihren Verfertiger überhaupt so nennen darf, bleibt allerdings unbekannt. Da die Arbeit eine ganz mechanische ist, so bietet sie für eine stilkritische Untersuchung keinen Anhaltspunkt, und es ist imgrunde auch ohne Interesse zu wissen, ob dieser oder jener handwerkliche Giesser sie fabriziert hat.

Adolf Gottschewski.

GIOVANNI DEL BIONDO

Nella chiesa della Misericordia di Figline, nella cappella di destra, trovasi una tavola della quale do una riproduzione, che porta la seguente iscrizione: *Questa tavola fece fare la conpagnia dorto Sanmichele e di Sancta Maria Nuova chome reda di messere Baldo da Fighine a onore di Dio e della sua Madre et per l'anima sua e de suo morti anno MCCCLXXXXII Giovanni del Biondo la fe.*

Non occorre spendere molte parole per far notare la straordinaria somiglianza che c'è tra questa tavola e quelle che il Suida [Florentinische Maler um die Mitte des XIV Jahrhunderts, Strassburg Heitz, 1905] ascrive ad un pittore fiorentino scolaro dell'Orcagna, cui egli da l'appellativo di maestro dell'altare Rinuccini. A questo maestro egli attribuisce:

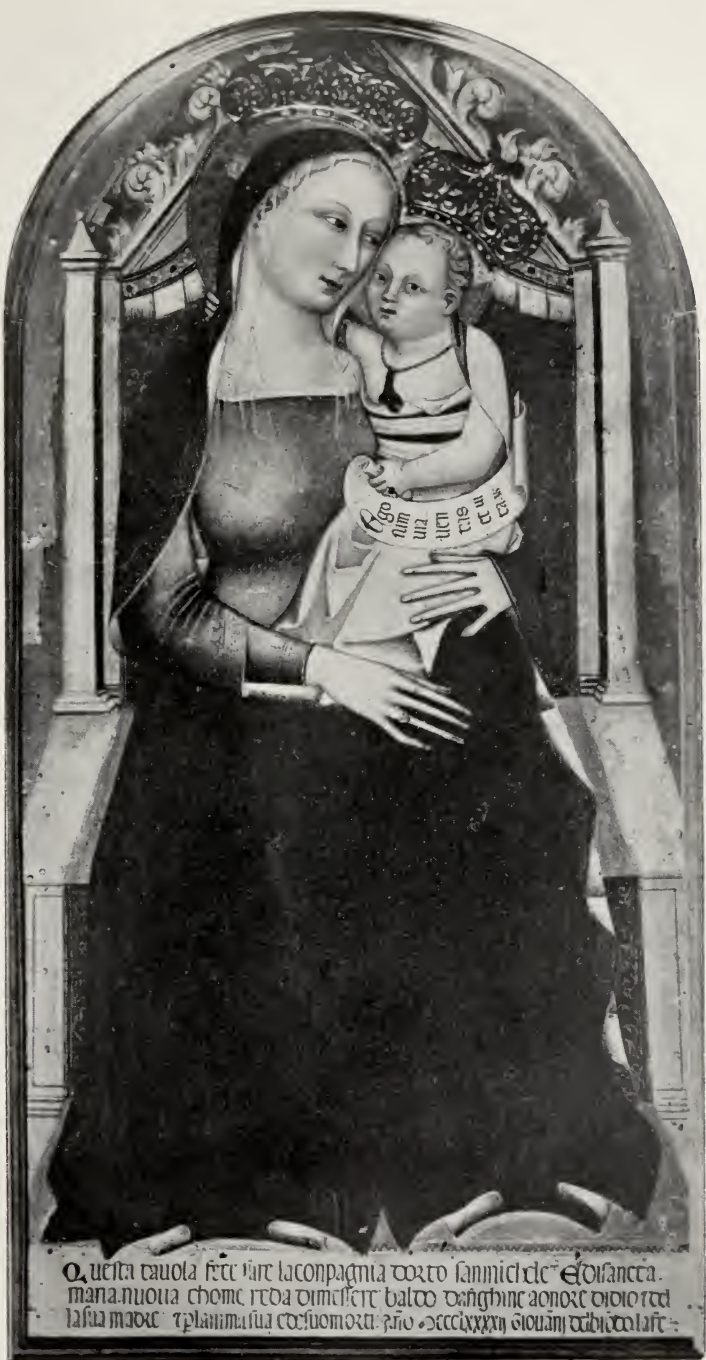
Firenze. 1.° — Il polittico della prima cappella a sinistra della Cappella Maggiore in Santa Croce, con la data: *1372.*

— 2.° — L'Incoronazione, sopra la porta dell'Oratorio di Sant'Ansano (*1373*).

— 3.° — Il polittico della Cappella Rinuccini nella Sagrestia di Santa Croce con la data: *1379.*

— 4.° — Il polittico con l'Annunziazione circondata da una gloria di Santi, all'Accademia di Belle Arti, N. 61.

— 5.° — San Giovanni Evangelista in trono, Uffizi, N. 14.

— 6.° — San Zanobi in trono con predella. Santa Maria del Fiore, 1° pilastro a sinistra.

Giovanni del Biondo. — Madonna col Bambino.

(Figline di Valdarno, Chiesa della Misericordia). (Fot. Reali)

Roma. 7.° — Tavole con varii Santi nel Museo Cristiano in Vaticano.

— 8.° — Tabernacoletto con la Madonna in piedi, nel Museo Cristiano in Vaticano.

Non ricordo le due ultime opere citate, ma consento pienamente nell' attribuire le altre suindicate ad un solo pittore, e questi non è altri che Giovanni del Biondo stesso. Ciò si dimostra facilmente paragonando questa Madonna e questo Gesù bambino con figure di Santi e di Angioli di ciascuno di quei quadri, che hanno le medesime forme di volti cogli zigomi resi luminosi dal contrasto con le guancie fortemente tinte di rosa, i medesimi occhi con l'espressione di curiosità infantile, le medesime mani con le dita affilate a guisa di forchette, le medesime pieghe angolari e geometriche, gli stessi colori chiari e vivaci, armonizzati senza delicatezza e senza verità, ma producenti un effetto decorativo gaio sebbene freddo.

Al non troppo esiguo numero delle opere sopradescritte posso aggiungerne qualchedun'altra.

Firenze. 9.° — Una storia di San Giovanni Evangelista, che ascende al cielo. Uffizi, N. 17, predella del N. 14.

— 10.° — Madonna col Bambino in un nimbo, con due Angioli inginocchiati ai piedi, vestiti di verde. Uffizi, Magazzini. Opera scadente e molto rovinata.

— 11.° — Annunziazione tra due Santi nella raccolta dello Spedale degli Innocenti. Sulla cornice rimodernata si è riportata la data 1485 probabilmente mal copiata dall' antica *1385*. Pittura delle più rozze e meno studiate.

San Donnino. 12.° — Madonna tra varii Santi e nei compartimenti laterali San Donnino e San Giovanni Battista con varii episodii delle vita di San Donnino nella predella; nella Pieve di San Donnino presso Brozzi nel Valdarno Fiorentino. Tavola molto guasta, ma di colorito vivace e gentile; poco curata nelle figure principali, ma di un certo interesse nelle storie piccole, dove veggonsi riprodotti, con amore, alberi, uccelli d'ogni specie e in particolare dei funghi (come nella predella dell' altare Rinuccini).

San Giovanni Valdarno. 13.° — Incoronazione tra una moltitudine di Santi; polittico nella sagrestia della Pieve di San Gio-

vanni in Valdarno. Questa è un'opera più studiata e più finamente eseguita, dove maggiormente si scorge la derivazione, notata dal Suida, dall'arte dell'Orcagna in una certa dolcezza d'espressione ed eleganza di drappeggio, che non si trovano nelle tavole dell'Accademia ed in altre ch'io ritengo d'epoca tarda; onde assegnerei questa tavola di San Giovanni a un periodo anteriore al 1372.

San Giovanni Valdarno. 14.° — La Madonna della Chiesa della Misericordia di Figline, che pubblico, datata 1392, nella quale si veggono ben marcate tutte le caratteristiche meno piacenti di Giovanni del Biondo.

S. Felice a Ema. 15°. — Polittico con la Madonna e Santi in mezze figure, nella sagrestia della chiesa. Fra le pitture di Giovanni del Biondo è forse la più gradevole perchè di minor mole e di esecuzione più studiata, oltrechè il tempo ne ha meglio armonizzate le tinte.

Vincigliata. 16°. — Nella antica chiesetta, che già ospitò la tavola di Fra Filippo Lippi ora in casa Alessandri, si vede sopra un altare a sinistra una graziosa Madonna che sembra di Giovanni del Biondo poichè ne ha tutti i caratteri, per quanto denoti un sentimento di bellezza non solito nelle altre sue opere.

S. Agata presso Scarperia. 17°. — In questa splendida chiesa del Mugello, non abbastanza nota agli ammiratori dell'architettura del primo medio evo, si trova disseminato un altro polittico di Giovanni del Biondo. La parte centrale si chiama: la Madonna dei Miracoli e si conserva velata in una cappella a destra dell'altare maggiore. Le due tavole laterali con le mezze figure di S. Agata e di S. Maria Maddalena, frammiste ad altri reparti d'un polittico di Bicci di Lorenzo, formano un altare a destra della porta d'ingresso.

Firenze; chiesa di S. Felicita. 18°. — In sagrestia sta appesa a sinistra dell'altare una Madonna col Bambino opera indubbia del nostro Giovanni del Biondo.

— 19.° — Frattanto l'Accademia di Belle Arti di Siena ha acquistato un'altra opera firmata Giovanni del Biondo e datata 1377 che il direttore nob. Fabio Bargagli-Petrucci pubblicherà quanto prima e che si avvicina molto allo stile dell'altare Rinuccini, al quale è prossima anche per la data.

In tal modo abbiamo potuto riunire 19 opere di Giovanni del Biondo, delle quali 6 datate tra il 1372 e il 1392 e due firmate. Quando si pensa all' esiguo numero di opere di quel tempo, che si possono ascrivere ad artisti, i nomi dei quali sono giunti fino a noi circonfusi di gloria, parrà veramente strano, che tanto invece rimanga di un artista così secondario.

In un periodo di grande sviluppo economico, come ebbe Firenze alla metà del trecento, quando sorgevano giornalmente nuove famiglie, che volevano avere la loro cappella gentilizia dipinta da cima a fondo, secondo la moda del tempo, è naturale che avesse un grande successo un artista come Giovanni del Biondo, il quale, senza perder il tempo a raffinare la propria arte nello studio delle forme, delle linee e delle espressioni, sapeva presto e abilmente riempire grandi polittici con numerose figure dipinte a colori vivaci e gradevolmente armonizzati, in modo da fare un effetto ricco e allegro in mezzo all'oro delle cornici fastose. Altri nella stessa guisa e con egual successo dipingevano a fresco ; di lui non mi è stato dato fino ad ora di riconoscere la mano in pitture murali. Se egli si dedicò specialmente alla pittura su tavola, e lavorò tanto da guadagnarsi ricchezze e onori e una posizione distinta in Firenze, non desta più tanta sorpresa che di lui rimangano ancora tante pitture.

Carlo Gamba.

APPUNTI D'ARCHIVIO

Documenti su Giovanni del Biondo. — Sulla tavola della Misericordia di Figline, che ha dato modo a Carlo Gamba di identificare col proprio nome di Giovanni del Biondo il prolifico e finora misterioso « maestro della cappella Rinuccini », ho ritrovato nell'archivio di S. Maria Nuova i documenti che pubblico. La cappella ove stette la tavola fu fondata per volontà del legista Baldo da Figline, il quale, facendo testamento il 9 luglio del 1384, scelse come luogo di sua ultima dimora S. Croce di Firenze o la chiesa dei frati Minori di Figline, e in questa chiesa volle si costruisse una cappella intitolata a S. Andrea Apostolo e a S. Antonio Abate, per la quale lasciò agli esecutori la somma di 200 fiorini d'oro. Lo spedale di S. Maria Nuova e la compagnia di Or San Michele, come eredi, fecero edificare la cappella al maestro Iacopo di Piero, e dipingere la tavola al nostro Giovanni del Biondo. Costui, tanto mediocre artista quanto produttivo, pare fosse originario del Casentino e ottenesse la cittadinanza fiorentina nel 1356.[1] Venti anni dopo, lo troviamo fra i gravati nell' Estimo del 1376, Quartiere S. Giovanni, Gonfalone Vajo, popolo di S. Maria Alberighi: « Iohannes Biondi pictor fl. duos sol. quactuor et den. quactuor; MCCCLXXVI ind. 14 die 5 augusti, pro eo Ioannes Iacobi de suis denariis ».[2] Altre notizie su lui sarebbe facile rintracciare nel nostro Archivio di Stato e sarebbe di particolare interesse stabilire quanto ci sia di vero nella supposta parentela tra Giovanni del Biondo e Iacopo del Casentino.[3] A chi voglia continuare queste poco fruttuose ricerche

---

[1] A. S. F., Riform., n. 44, c. 265. Cfr. GAYE, I, p. 508, sub an. 1356, octobr. 7 « *Iohannes Biondi de Casentino pictor*, aggregato alla cittadinanza di Firenze ».

[2] A. S. F., Estimo del 1376. Quartiere S. Giovanni, Gonfalone Vajo, c. 181.

[3] VASARI, ed. Milanesi, I, pag. 169, nota 2.

importerà anche sapere che la grande tavola dell'Accademia, indicata nell'elenco del Gamba col numero 4, stette già nella cappella Cavalcanti, che era nella sagrestia di Santa Maria Novella e fu fondata da Mainardo Cavalcanti, morto nel 1378. Verso la fine del settecento così ne fece menzione il padre domenicano V. Fineschi, parlando della sagrestia: « In antico eravi una bellissima tavola dipinta dagli scolari di Giotto, che ora esiste nella facciata del dormentorio inferiore: e a' due lati vi si vede l'arme di Cavalcanti e l'arme degli Acciajoli ».[1]

[Archivio dell'Ospedale di S. Maria Nuova, Libro Giallo di Testamenti 1377-1393, c. 251[t] e segg.]

1384, luglio 9.

Egregius legum doctor dominus Baldus quondam alterius domini Baldi de Fighino, civis et advocatus florentinus in MCCCLXXXIIII die nono mensis Iulii suum nuncupativum sine scriptis condidit testamentum scriptum et rogatum per ser Nigium s. Johannis notarium in quo quidem testamento disposuit in hunc modum videlicet: In primis quidem animam suam recomendavit omnipotenti deo, corpus autem suum si eum mori contingat in civitate Florentie sepelliri voluit in ecclesia seu apud ecclesiam fratrum minorum de Florentia, si vero contingat eum mori in comitatu Florentie voluit ipsum corpus eius sepelliri in ecclesia fratrum Minorum de Fighino in infrascripta capella seu loco infrascripte cappelle.... Item dixit et asseruit dictus testator quod iam sunt plures anni elapxi ex quo ipse proposuit facere construi et hedificari quamdam cappellam in ecclesia fratrum Minorum de Fighino, quod adhuc ad effectum non produxit ideoque iussit voluit et mandavit quod expensis sue hereditatis in dicta ecclesia in loco ubi sepulti sunt filii Francisci olim fratris eius vel si ibi non potuerit in alio loco ydoneo dummodo intra corpus ecclesie predicte ex latere mulierum intra tres annos a die sue mortis computandos hedificetur et fiat quedam cappella in honorem et titulum beatorum Andree apostoli et Antonii abatis cum altari et fulcimentis debitis in qua expendantur de suis bonis fl. CC au. Et hoc si et in quantum ipse testator ea fieri vel saltem inchoari non fecerit voluit eam perfici expensis predictis pro rata etc.

---

[1] V. Fineschi, *Memorie sopra il cimitero antico di S. Maria Novella*, 1787, pag. 85, nota 3.

Iacopo Pieri magistro solvimus die 26 mensis Martii 1390 pro parte mercedis sibi debite pro construendo dictam cappellam, ut apparet in libro exitus signato I a c. 41, fl. L auri:

[Paghamo a Iacopo di Piero maestro di murare f. L d'oro i quali denari ebbe per parte di paghamento della nostra parte della chappella chessi dee fare ne luogho de' frati minori da Fighine per lascio fatto per messer Baldo di messer Baldo da Fighine del quale lo spedale hereda per tre quarti come appare nel registro giallo di testamenti a c. 252. Ebbe per noi d'Ardingho de' Ricci e compagni insino a dì .... d'ottobre prossimo passato che gli avieno avuti in diposito per la decta chagione insino a dì 25 di Giungno anno 1389, ed ancora pagoe la compagnia d'orto sa Michele per comperare il terreno per la decta cappella e pagarono la nostra parte e puosono a nostro conto a la redità del decto messer Baldo come appare ne loro libri, f. L d'oro. — Uscita 1389-1391, c. 41[t]].

Iacopo predicto solvimus die 27 mensis Octubris dicti anni dicta causa, ut patet in dicto libro c. 83, fl. XL au. [cfr. Uscita cit., c. 83[t]].

Iacopo predicto solvimus die 23 mensis Ianuarii dicti anni dicta causa, ut patet in libro predicto a c. 86, fl. X au. [cfr. Uscita cit., c. 86].

Iohanni Biondi, pictori, solvimus die 7 mensis Februarii dicti anni pro tabula pro dicta cappella, ut patet in dictis cartis, fl. VII au.

[A Giovanni del Biondo, dipintore, dì 7 di febbraio f. VII d'oro, i quali danari ebbe per una tavola d'altare cioè solo di lengniame che si fae per la redità di messer Baldo da Fighine al memoriale di cassa a c. 141 ed al libro giallo di testamenti c. 252, f. VII d. — Uscita cit, c. 86[t]].

Iacopo predicto solvimus die 28 Iunii 1391, ut patet in libro exitus signato H a c. 29, fl. XVIII au.

Ac etiam solvimus pro dicta cappella fl. XXIV et quartum alterius floreni, pro parte nobis contingente ex quantitate fl. XXXIII au. solutorum per capitaneos sotietatis orti sancti Michelis fratribus supradictis, pro solo et terreno dicte cappelle, de quibus posuerunt ad rationem hospitalis fl. XXIV au. et quartum alterius floreni pro partibus tangentibus hospitali.

In omnibus et singulis autem bonis ipsius testatoris .... universales heredes instituit pro una quarta parte sotietatem beate Marie virginis orti s. Michelis de Florentia et pro reliquis tribus partibus hospitale s. Marie Nove de Florentia etc.

GIOVANNI POGGI.

Guido da Siena.[1] — La questione che torna qui in campo è ben nota a tutti coloro che si sono occupati della storia della pittura nel Dugento; non varrebbe la pena di aggiungere un'altra opinione alle antiche, ma par doveroso di lasciar parlare i documenti. La controversia sulla data da assegnarsi all' unico quadro esistente di maestro Guido si riconnette con l' altra sulla priorità della pittura senese o della pittura fiorentina : oziosa controversia invero, chè in ambedue le città vicine, già nemiche, ma unite poi da stretti vincoli politici, la bella fiorita si svolse contemporaneamente quando era venuta l'ora giusta.

I sostenitori delle due diverse opinioni sulla data della Madonna in trono col Bambino, dipinta da Guido, erano Gaetano Milanesi,[2] e il prof. Wickhoff di Vienna.[3] Il quadro anticamente in S. Gregorio, poi, dopo la distruzione di quella chiesa, trasportato nella chiesa vicina di S. Domenico, si trova ora, da vent'anni, nel Palazzo Pubblico, e chiunque può farsene un' idea anche da lontano grazie ad una eccellente fotografia Lombardi. L' iscrizione dice: « Me Gu(id)o de Senis diebus dipinxit amenis, quem Christus lenis nullis velit agere penis Anno D. M. » Poi la linea si spezza in un angolo ottuso, poichè continua nella parte stretta dello zoccolo davanti al trono della Madonna. Alla cifra romana M fanno seguito CC, poi viene un piccolo spazio, poi XX, quindi un altro piccolo spazio e infine un I. La data resulta quindi MCCXXI, ma il Milanesi credeva che il primo spazio dovesse essere in origine occupato da un L, e il secondo da un X, cosicchè la data dovesse essere MCCLXXXI. Le lettere e le cifre sono bianche su fondo azzurro; il Milanesi suppose che in un restauro del quadro (restauro che anche il Wickhoff, a p. 285, ammette, ma non per quanto si riferisce all' iscrizione)

[1] Pubblicato in tedesco nel *Repertorium für Kunstwissenschaft* del Thode e von Tschudi, vol. XXIX.

[2] *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, III, 3 e segg., Firenze 1859. Milanesi, *Scritti vari*, Siena 1873, pag. 90 e segg. (Ristampa del detto articolo).

[3] *Über die Zeit des Guido v. Siena.* Mitteilungen des Osterreichischen Instituts für Geschichts—Forschung, X, 1889, pag. 244 e segg.

il restauratore, trovando già cancellate le cifre L e X, vi abbia dato sopra di celeste.

Che l'iscrizione non si sia difatti conservata nella sua forma originale, risulta anche da un'altra circostanza. « Quem Christus lenis nullis velit agere penis » forse avrebbe potuto scrivere o un poeta classico o uno del rinascimento. Infatti per *agere* nel senso di *perseguitare*, con l'ablativo, si trova qualche esempio Oraziano. Ma non era nello stile del medio evo e invece di *agere* senza dubbio deve leggersi *angere*. Questa frase era, si può dire, convenzionale. Nell'iscrizione del dossale dugentesco dell'Accademia di Siena, già decifrata dal Lisini [Miscellanea storica senese, III, 1905, pag. 10 segg.], si legge « Quem Christus lenis nullis velit *angere* penis »: L'iscrizione è del 1270. Un'altra dello stesso anno 1270, nella chiesa di San Salvatore a Pistoia, suona: « Salvator lenis nullis velit *angere* penis ». [Tigri, Pistoia e il suo territorio, pag. 165]. L'artista senese, che alla sua deliziosa pittura aggiunse questa gentile iscrizione poetica, l'artista che ai contemporanei ed ai posteri volle narrare dei bei giorni nei quali effigiava la divina Madre e il Fanciullo, l'artista che ai piedi della Vergine deponeva la preghiera non volesse Cristo misericordioso infliggergli pena alcuna, si sarà ben dato cura che il suo verso si dipingesse chiaro e giusto, e certo aveva scritto *angere* anzichè *agere*. Non c'è però nessuna traccia di una lineetta sopra l'*a* sebbene le lettere sieno chiarissime, e sebbene la linea sia evidente sopra la sigla di Cristo, come pure sopra la parola « Ano », nella quale è anche ornamentale, come spesso si vede nei segni abbreviati della maiuscola gotica. Bisogna credere che il pittore incaricato di restaurare il quadro, al quale era ben nota la grafia di *Christus* e di *Anno,* conoscesse la parola *agere,* ma non avesse famigliare quella meno comune di *angere*, o che, in tempi nei quali si ricominciava a scrivere in un latino classico, si alterasse l'espressione medievale.

Tuttavia sarebbe una leggerezza affermare, per questo soltanto, che la data dovesse essere MCCLXXXI, o che quella MCCXXI sia falsa. Sarebbe una leggerezza specialmente se l'affermazione del Milanesi si basasse davvero soltanto sopra i tre motivi riportati dal Wickhoff; ossia: 1°, che tutti i documenti tacciono di un pittore Guido che

sarebbe vissuto intorno al 1221; 2°, che lo stile del quadro corrisponderebbe a un periodo d'arte posteriore; 3°, che le lettere dell'iscrizione hanno una forma non ancora in uso nel 1221, e che incominciò ad usarsi soltanto alla fine del secolo XIII.

Occupiamoci di questi tre argomenti: il primo, *ex silentio* non certo valido per sè stesso, acquista importanza, quando si pensi che i molti documenti senesi, i quali per il secolo XIII offrono fonti più copiose di qualunque altra città d' Italia, tacciono bensì assolutamente di un Guido del principio del 200, mentre ricordano il nome di altri pittori della stessa epoca, e ci danno invece molte notizie intorno a un Guido della fine di quel secolo. Il secondo argomento non merita discussione, poichè non può servire di prova ciò che resta ancora da provare. Il terzo, che viene molto energicamente oppugnato dal Wickhoff, riposa su fragili basi, ma è egualmente malsicuro il terreno sul quale si agita l'opposizione. Chi si è occupato di studî paleografici ed epigrafici, dovrà lealmente riconoscere che l'anno o il decennio di un documento non datato, di un' iscrizione o di un'epigrafe, non può determinarsi dalla forma complessiva delle lettere. In questo campo prevalgono i criteri subiettivi, e per il poco che di essi si può concludere bisognerebbe dire che le maiuscole gotiche usate nel quadro senese appartengono veramente al periodo in cui questo genere di scrittura ebbe il suo maggior sviluppo, cioè alla fine del Dugento; ma questa impressione individuale veramente ha un valore minimo.

In Germania si devono trovare pochi esemplari del *Giornale Storico degli Archivi Toscani,* poichè cinquant'anni fa non erano stretti come ora i rapporti con l' Italia, e nemmeno il volume del Milanesi « Scritti varî », deve aver passato le Alpi in molte copie. Perciò, fra gli storici d'arte tedeschi, le dimostrazioni del Milanesi sono conosciute sopratutto nella forma nella quale le ha riportate il Wickhoff, il quale non ha tenuto nessun conto dell' argomento principale addotto dal benemerito studioso d'arte Toscana: cioè il ricordo che più volte si trova fatto di Guido (o per esser più cauti di un pittore Guido) nei registri di Camera del comune senese, nei cosidetti libri della Biccherna.

È noto che le coperte di legno di codesti libri nei quali venivano registrate, generalmente per sei mesi, le entrate e le uscite della città o della cassa pubblica, erano di solito dipinte da principali artisti. Di queste legature molte furono artisticamente decorate da Guido, ma nessuna ce ne è stata conservata. Il primo ricordo di due lavori suoi, eseguiti per conto della città, è nel libro delle uscite del 1278. Il Milanesi, che conosceva queste date, le riportò solo sommariamente. Il primo documento dice così:

[1278, dal 15 novembre al 31 dicembre. Biccherna 73 f. 472] « 3 librae Guidoni pictori pro pittura, quam fecit in vexillo S. Martini et in maneria sive banderia barattarie ».

La prima bandiera era quella del terziere di S. Martino che i cittadini di questo popolo portavano seco in guerra; la seconda era quella dei rivenditori di vino, dei biscazzieri ecc., che secondo l'uso dei comuni toscani avevano un' insegna propria, con la quale traevano coll'esercito in guerra, e presso la quale dovevano tenersi negli accampamenti.

Un altro pagamento del luglio 1286, si riferisce alla decorazione dei libri di Biccherna (Bicch. 93 f. 98) « 10 sol. Guidoni pictori pro picturis, quas fecit in libris IIII^{or} et camerarii comunis ».

Un altro documento simile, del 1287, il Milanesi cita (ma forse è lo stesso citato precedentemente e da lui erroneamente assegnato all'anno successivo); e poi uno del 1290 e un altro del 1298.

Ma più importanti sono le notizie contenute nel libro di Biccherna del 1295 (N. 112). Il 2 ottobre si trova registrato un pagamento « Guidoni dipegnitori, quia depinxit in palatio comunis Senarum Maiestatem. » Era stato dunque dato all'artista l'incarico di dipingere nel Palazzo Comunale, che da sei anni era in costruzione, una Vergine in trono, simile a quella ch'egli già aveva dipinto in tavola per S. Domenico. Al 15 novembre dello stesso anno troviamo registrato « 6 l. 10 s. Guidoni pittori quia pinxit in palatio comunis duos apostolos scil. S. Petrum et beatum Paulum, et scripsit. CII licterarum (!) auri apud ymaginem virginis Marie ».

Se i due apostoli fossero dipinti accanto alla Vergine in trono, sotto la quale fu posta quell' iscrizione in lettere d'oro, o pure se formassero un gruppo a sè, non si può sapere con certezza, ma la

prima ipotesi è la più probabile. Ad ogni modo il concetto che si era voluto esprimere per mezzo dell'artista aveva un profondo significato politico. La Vergine là collocata, significava Siena protetta dalla Regina del cielo; i due apostoli significavano Roma, e sia che stessero presso alla Vergine, sia che fossero dipinti in faccia a Lei o in qualunque altro punto del muro, esprimevano in ogni modo l'omaggio di Siena alla chiesa romana. Erano circa 10 mesi che sul trono dell'Apostolo sedeva Bonifazio VIII, ed i comuni toscani, fra le agitazioni e i tumulti, guardavano timorosi ed ammirati al forte pontefice romano che sembrava disposto e capace di ridurre ai suoi voleri i partiti contendenti. Le città si vedevano minacciate dal rappresentante regio Giovanni di Chalons-Arlay, che in nome del re tedesco Adolfo pretendeva la restituzione dei diritti dell' impero, e che poteva, in quel cozzar di partiti, diventare un serio pericolo, se alleato ai Ghibellini. Le città volevano sbarazzarsi di lui con denari contanti, ma Bonifazio avocò a sè le negoziazioni. Sin dal principio del suo pontificato, egli meditava evidentemente di impadronirsi di tutta la Toscana; Fiorentini e Senesi mandavano a lui ambasciate sopra ambasciate, e proprio in quell'anno (18 settembre 1295 — Arch. di St. Siena, Riform.) il pontefice aveva scritto al Podestà, al Capitano e al Consiglio di Siena, ch'egli aveva deliberato con gl' inviati della città intorno ai disordini di Toscana; che bisognava gli mandassero immediatamente una somma maggiore di denaro ed altri rappresentanti della cittadinanza con nuove istruzioni; poi avrebbe dato i suoi ordini per quanto si riferiva all' impiego del denaro e alle condizioni della Toscana. La vicina Orvieto aveva poco prima (20 settembre 1295) offerto al papa la carica di Podestà, che naturalmente un suo rappresentante avrebbe dovuto tenere in suo nome. Ciò non avvenne allora, ma un anno e mezzo più tardi il pontefice fu effettivamente nominato capitano del popolo di quel comune umbro; le sue armi venner dipinte sul palazzo pubblico e due statue di lui furono collocate sopra due porte; l'una e l'altra esistono ancora, e l'una anche al suo posto d'origine, in una nicchia sopra Porta Maggiore, sebbene nascosta quasi dai cespugli per chi non ne faccia speciale ricerca. La smania di farsi erigere statue fu poi, dopo la morte di Bonifazio, uno dei capi di

accusa nel processo intentato alla sua memoria per eterodossia e per altre colpe. Ma in quel primo anno del pontificato di Bonifazio, non si cercava ancora di insinuarsi nelle grazie del potente Pastore con l'erezione di statue, chè era un bizantinismo fin allora affatto insolito. L'adulazione di Siena fu più nobile e più artistica; il suo omaggio a quel papa avido ed ambizioso si esprimeva simbolicamente. S. Pietro e S. Paolo accanto o vicino alla Patrona della città, significavano che Siena, come si rimetteva alla protezione celeste della Vergine, così per le cose terrene, si rimetteva nella chiesa romana e in quegli che la reggeva in nome dei due Apostoli.

Per una pittura così importante ed in tanto luogo dovette esser certo chiamato uno dei maggiori artisti. Siena aveva Duccio, eppur fu dato l'incarico a Guido; ciò dimostra che questi veniva considerato pari al grande maestro. Viveva dunque un pittore di grido, per nome Guido, delle cui opere troviamo ricordo fino dal 1278. Le ultime menzioni che si fanno di lui, sono nei libri di Biccherna del 1299 (Bicch. 115, frammento, f. 3^2) e del 1302. Nel giugno 1299, fu pagato per la pittura di alcune coperte per i libri del « notarius maleficiorum ». Si trattava delle armi del Podestà che egli doveva dipingere sulle coperte. Il 26 ottobre 1302 (Biccherna 117, f. 322^2) si trova registrato un pagamento a « Sere Giovanni Guidi, operaio del comune di Siena », ch'egli deve trasmettere « a Guido dipegnitore per dodici fighure in palazo per falsi testimoni e per falsatori di moneta ». Non era di carattere molto elevato l'incarico questa volta! Per ordine del governo, e nel Palazzo comunale, il Maestro aveva dovuto mettere alla gogna in effigie, coi loro nomi e col ricordo delle loro colpe, dodici delinquenti; ma l'orgoglio degli artisti è un' invenzione di tempi più recenti!

Si danno dunque due possibilità: o si suppone l'esistenza di un Guido del quale si conosce un quadro ma nessun documento, e si ammette l'esistenza di un altro Guido del quale si hanno molte notizie ma nessuna opera; oppure il Guido che visse fino al 1302 è una persona sola con l'autore del quadro di S. Gregorio o di S. Domenico, quadro che non può allora certo assegnarsi al 1221, ma bensì al 1281 circa, poichè le cifre di questa data meglio si adattano agli spazî vuoti dell'iscrizione. Se ci fosse stato anteriormente

un pittore noto chiamato Guido, al quale fosse seguito un altro Guido, certo si sarebbe trovato il modo di distinguere in un modo qualunque il nome dell'uno da quello dell'altro. Difficilmente però si troverà, chi vorrà parlare d'un Guido I e d'un Guido II, mentre il quadro del Palazzo pubblico di Siena cessa completamente di essere un enigma, se si attribuisce ad un pittore della fine del Dugento.

R. DAVIDSOHN.

Spese matrimoniali nel 1361. — Di settembre, alla *Casellina,* popolo della Pieve a Settimo, a quattro miglia circa da Firenze, dove aveva una piccola ma bella possessione ed una casa, Filippo di Gherardo Nozzi buono ed agiato popolano prese in moglie la Bartolommea di Francesco Becchi lanaiuolo. Quella possessione consisteva in un podere tenuto per gran parte a vigna, con viottole erbose, non pochi alberi fruttiferi, e freschi canali, lungo i quali crescevano dei canneti. Alla casa, fornita di colombaia, era annesso un orto coltivato con diligenza, che rimunerava largamente le cure del padrone. Il Nozzi vendeva assai vino ed erano suoi clienti non pochi vinattieri fiorentini; ciò mostra che le vigne rendevano bene. Sulla strada maestra pisana, lì alla *Casellina,* aveva poi il Nozzi due taverne, una per tagliare la carne e l'altra per la vendita del vino: ed era solito appigionarle.

In questo luogo ameno volle dunque Filippo celebrare il suo matrimonio, intorno al quale ci offre interessanti note un libro di *dare, avere,* e *ricordi,* che egli tenne con precisione dal 1361 al 1381 e che esiste (fra gli altri del convento di S. Maria Novella) nell'Archivio di Stato di Firenze.

La sposa, con atto ai rogiti di ser Benedetto Tempi, ebbe in dote cinquecento fiorini d'oro: ed entrando nella camera nuziale, la trovò arredata secondo il costume con lettiera, cassa, cassone, lettuccio, saccone, materassa, piumacci, lenzuola, coltrice, coperte, due pancali, quattro carelli o guanciali, un tappeto, una sargia *francesca.* Nulla dunque più del necessario; ma presso il letto era appesa ed abbelliva la modesta camera col sorriso dell'arte « una tavola di Dio, Nostra Donna Vergine Maria, e Santi ».

Le *donora,* o corredo, della Bartolommea furono cosa non di lusso e di troppa spesa, ma decentissima: robe, cottardite, cotte, gamurre (alcune con bottoni dorati o d'argento, o con nastro d'oro), camicie, sciugatoi, pannilini, due mantelli, due cintole d'argento, una borsa ricamata, un frenello di perle, qualche gioiello, due forzieri ed un forzierino a gigli, ossia con piccoli gigli scolpiti o dipinti.

Nella lieta festa domestica si fecero regali e si dispensarono mancie. L'avola della sposa, monna Dea, ebbe dei veli: i servi, la cameriera, il sensale del matrimonio, il prete, e perfino un suonatore di cornamusa, recatosi a rallegrare la comitiva con armonie pastorali, ebbero in denaro quello che portava la consuetudine. La spesa totale per tutto questo fu di 26 fiorini. E fiorini 40 ci vollero pel convito preparato da un cuoco venuto apposta, di quelli che in simili circostanze sapevano farsi onore ed erano perciò ricercati assai. Si prese a prestito una quantità di bicchieri, scodelle, taglieri ed altri oggetti per la mensa e per la cucina, trattandosi di un pranzo al quale dovevano intervenire molte persone, e di una variata abbondanza di vivande; la famiglia Nozzi non voleva fare brutta figura.

Si cossero e si consumarono allegramente una vitella, venti paia di capponi, quindici di pollastri, venti di piccioni e dodici di tortore, oltre l'uova, il formaggio, le spezie, le confetture, gli aranci, e una bella sfilata di fiaschi di vino. I convitati, fra parenti ed amici, devono senza dubbio essere stati parecchi, ed oltre modo devono avere festeggiato la giovane coppia, che avevali chiamati ed accolti con tanta generosità.

Due altri *mangiari,* ristretti e confidenziali, con spesa di fiorini sei, furono fatti: uno quando la sposa Bartolommea tornò a casa dopo la visita ai genitori ed ai congiunti che teneva dietro alla celebrazione delle nozze, l'altro quando per le feste di Natale del 1361, e così a distanza di qualche mese dal matrimonio di Filippo e della Bartolommea, una parente, la Lisa figliuola d'Otto Nozzi, fidanzata essa pure, ricevette il *forzerino* dallo sposo Bertoldo Manfredi e furono da Filippo cortesemente invitate nella sua villa la ricordata avola monna Dea ed altre donne della famiglia. Il *forzerino* (contenente il dono alla sposa, che gli statuti volevano

di un valore molto limitato) doveva essere, per disposizione degli statuti medesimi, di legno coperto di cuoio senza oro nè argento nè intarsiature. Come rilevasi da una memorietta nel libro del nostro Filippo, quel Bertoldo Manfredi avea beni a confine con i posseduti dal Nozzi nel popolo della Pieve a Settimo: e con assai probabilità la vicinanza, in quella verde e tranquilla pianura dove si vivea così bene, lo fece innamorare della Lisa e gli procurò un' affettuosa compagna. La Lisa, che non era l'unica figliuola d'Otto Nozzi, ma aveva altre due sorelle, una monaca in San Piero a Monticelli col nome di suor Iacopa e l'altra chiamata Dada moglie di ser Bandino Lapi, sposò il Manfredi nel gennaio.

Ed ora mi piace concludere narrando che se a Filippo Nozzi fu concesso esser felice colla sua Bartolommea e colla famigliuola venutagli presto a far corona intorno, dovette tribolar non poco per un avvenimento non preveduto, dal quale fu messo in gravissimi dispiaceri ed imbarazzi. E fu il guasto dato alla sua prediletta possessione della *Casellina* nell' estate del 1363, quando in occasione della guerra de' Pisani contro Firenze le soldatesche inglesi stipendiate dalla Repubblica di Pisa corsero e devastarono il nostro contado ardendo e predando, tanto dalla parte di Signa che dalla parte di Prato. Il povero Nozzi, come tutti gli altri cittadini soliti dimorare in villa, erasi a tempo « fuggito a Firenze in caccia per campare la persona » e non avea potuto mettere in salvo le sue robe, che rimasero esposte alla cupidigia degli assalitori.

Egli, passata la brutta burrasca, si prese cura di registrare le spese occorse in acconcimi e restauri e nel ricomprare quello che mancava, e le chiamò malinconicamente « spese assai come bisongniano a chi vive in questa vita del mondo ». Registrò anche il valore delle cose rubategli, accorgendosi che si arrivava alla somma di novanta fiorini almeno, e per lui non era poco. Ma dopo avere con pazienza registrato tutto ciò, se ne pentì ed evidentemente stanco e rattristato dette di frego alle dolorose memorie, scrivendoci sotto queste parole amare: « Vuolsi canciellare e darsi buon » tenpo e di tutto lodare Idio senpre e lasciare fare a Dio, che sa » e può quando e' vuole. Deo gratias, amen ».

CARLO CARNESECCHI.

MCCCLXI, al nome di Dio amen.

Ricordo di danari spesi quando menai molglie, cheffu adì XVIIII di settenbre anno detto; e altre spese e ricordanze fieno scritte apresso in questo libro di miei fatti e chose come 'l mondo porta.

Adì XVII di settenbre 1361 Gherardo mio padre, Nicholaio di Bindo Nozzi, e io Filippo di Gherardo detto chonfessamo da Franciescho di Boccio Becchi avere auto per la dota della Bartolomea sua figliuola e mia donna fiorini cinquecento d'oro, charta per mano di ser Benedetto Tenpi da Chastelfiorentino.

[*Per la camera nuziale*]

Una lettiera, una chassa, uno chassone, uno lettuccio, di lengniame, nuove, e cinque serrami alla cassa e chassone, costò in tutto
fiorini XVIII d'oro.

Uno sacchone braccia XX, per soldi quattro e mezzo piccioli il braccio
fior. I, soldi XXIII piccioli.

XVIII kanne braccia uno di bordo, per soldi XI a fiorino kanna, per materassa e materassino fior. VI, libre III piccioli.

CLXXXXII libre di lana per materassa e materassino, per danari XX piccioli la libra fior. IIII, soldi LII piccioli.

VIIII kanne braccia due di veronese, per libre III soldi IIII piccioli kanna, per la coltricie e due pimacci fior. VIIII, soldi V piccioli.

CC libbre di penna per la coltricie e pimacci
fior. XX d'oro.

Due paia di lenzuola fior. XII, soldi XXIII.

Uno copertoio a trefolglie fior. XIIII, soldi XV.

Uno copertoio di panno rosso fior. XXIII, soldi XXXV.

Una sargia franciescha fior. VIII, soldi XXIII.

Una coltre biancha fior. VI, soldi XXXV.

Una tavola di Dio, Nostra Donna Vergine Maria, e Santi
fior. II d'oro.

Due panchali di braccia XX fior. IIII.

Quattro charelli fior. II.

Uno tapeto fior. IIII, soldi XLV.

Quattro ferri da cortina fior. — soldi X.

Per chucitura, spagho, la materassa materassino, e più cose
fior. III.

Per reticielle, capelline e nape di seta fior. II.

[*Donora*]

Una roba di scarlatto, cottardita e maniche, chon bottoni d'ariento dorati e vaio fior. XXII d'oro.

Una roba di mischio di Borsella, guarnaccha e ghonella, bottoni d'ariento dorati e vaio fior. XXVI d'oro.

Una chotta di drappo verde chon bottoni d'ariento fior. XVIII d'oro.

Uno vaio, pancie CVII fior. XI d'oro.

Due guarnelli fior. II d'oro.

Una ghamurra fior. V d'oro.

Uno fodero fior. I d'oro.

Bottoni dorati per capucci fior. II d'oro.

Nastro d'oro, foggie per capucci e capelline fior. III d'oro.

Una cotta vecchia di drappo fior. IIII d'oro.

Una cottardita dimezzata chon bottoni d'ariento e fregiatura di bottoncini fior. XI d'oro.

Una cottardita di due mischi, chon fregio d'oro allo scollato fior. IIII d'oro.

Due forzieri e uno forzerino a gilgli fior. XI d'oro.

Una roba dimezzata, cottardita e maniche, foderata di drappo, e bottoni d'argento fior. XII d'oro.

Una cottardita di mischio di Borsella, bottoni e vaio fior. X d'oro.

Una cottardita di mischio fiorentino per ongni dì fior. IIII d'oro.

Una cottardita e uno capuccio di sanguingnio e matello foderato fior. XX d'oro.

Una roba dimezzata di biancho, colla cotta sua del drappo, chon vaio, bottoni, sarto, costò fior. X d'oro.

Una ghamurra fior. IIII d'oro.

Uno fodero fior. I d'oro.

Sei camicie a reticielle, sei tovalgliuole, sei sciughatoi fior. X d'oro.

Una roba di paonazzo, maniche, e bottoni d'ariento, e uno mantello di sciamito foderato di drappo, e maniche di sciamito, e drappo e bottoni d'ariento, e uno mantello di soriano foderato di drappo, in tutto fior. LXXX d'oro.

Uno forzerino fior. II d'oro.

Due cintole d'argento fior. XX d'oro.

Una borsa richamata fior. IIII d'oro.

Uno frenello di perle fior. X d'oro.

Uno diamante, uno smeraldo, uno anello di perle
fior. XV d'oro.
Una perla, una turchiese D. fior. . . . . . .
Una perla, una turchiese P. fior. . . . . . .

[*Regali e conviti*]

Per veli donati a monna Dea, e doni a Sandro e alla cameriera, al sensale, al prete, per la ghabella della dota, al fante per lo chavallo, al cornamuso: in tutto fior. XXVI d'oro.

Per le nozze (e faciemole in contado) una vitella, venti paia di caponi, quindici di polastri, venti di pipioni, dodici di tortole, pesti, uova, formaggio, porcho per solcio, lardo, spezie, confetti, cera, gruogho, aranci, fiaschi, bicchieri, il chuocho, sue masserizie, mendare, scodelle, talglieri: in tutto fior. XL d'oro.

Per due mangiari, l'uno quando tornò la donna a chasa, l'altro a monna Dea e altre donne il dì chella Lisa ebe il forzerino pelle feste di Pasqua di Natale: in tutto costato fior. VI d'oro.

[*Altre nozze*]

Bertoldo di Iachopo Manfredi adi VIII di giennaio anno detto [1361] chonfessò la dota della Lisa d'Otto di Nozzo sua molglie, insieme chon Zanobi e Simone de Manfredi di Firenze, fiorini CL d'oro; e dielle l'anello.
E adì III di marzo anno detto ebbe anche in dota per non istimata uno pezzo di terra lavoratoia posta nel popolo di San Piero a Sulicciano dirinpetto alla taverna della Casellina, e uno pezzo di vingna posto nel popolo della Pieve a Settimo dietro alla Casellina, per dota della detta mona Lisa sua molglie, charta di tutte le soprascritte chose per mano di ser Angniolo Latini da San Donnino del contado di Firenze. Fu la terra e vingna in tutto staiora XVII, panora III, a misura di Firenze a corda: ragionossi per ser Bandino Lapi fiorini 7 lo staioro. Si contò il detto Bertoldo.

Redattore-responsabile: Dott. GIOVANNI POGGI.

FIRENZE, 599-1906-7. — Tipografia Barbèra - ALFANI E VENTURI proprietari.

Ugolino da Siena. — Tre mezze figure di Santi.

(Berlino, Kaiser Friedrich Museum)

NOTIZIE SU ALCUNI QUADRI PRIMITIVI ITALIANI

NEL KAISER FRIEDRICH MUSEUM DI BERLINO

Questo breve articolo si occupa principalmente di alcuni quadri acquistati negli ultimi anni, non trascurando però altre pitture trecentesche per le quali l'autore crede di poter proporre l'attribuzione ad una determinata personalità artistica.

Cominciamo dalle mezze figure di tre Santi, S. Paolo, S. Pietro, S. Giovanni Battista, che già facevano parte della pala dell'altar maggiore di S. Croce di Firenze. Furono acquistate in Inghilterra dove, come si sa, esistono gli altri frammenti di quel capolavoro della scuola senese del principio del Trecento, due dei quali possiede la National Gallery a Londra.[1]

Questo altare nel suo insieme era una delle opere più monumentali dell'arte senese. Rappresentava la Madonna tra Santi e piccole storiette della passione di Gesù Cristo nella predella. La tavola di mezzo porta la firma: « *Ugolinus de Senis me pinxit* ». Se si tratti di un Ugolino di Neri (come volle il Milanesi) o di un Ugolino di Pietro, ignoriamo. In ogni caso il nostro Ugolino fu un fedele continuatore dell'arte di Duccio. I tipi se ne distinguono poco, sono forse un poco più severi e più ligi alla tradizione bisantina,

---

[1] Intorno agli altri frammenti rimasti in Inghilterra cfr. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, V, pag. 586.

ma nei colori il nostro Ugolino si allontana assai dal maestro. Preferisce le tinte oscure e le mezzetinte: un rosso vinato, un lilla bruno, combinate con un verde chiaro e un rosso mattone. Osservando le tre tavole riprodotte (fig. 1) dobbiamo ammirare le aureole, di una magnificenza e ricchezza indicibile, nelle quali manifestasi quel senso decorativo caratteristico ai senesi nella età aurea della loro arte. Osserviamo anche le belle mezze figurette di angioli appoggiati sugli archi a sesto acuto, al di sopra dei Santi. Nei frammenti della vecchia cornice, al disopra del Battista e di S. Paolo, vediamo anche sei testine di Santi di squisita esecuzione. Colgo l'occasione per richiamare l'attenzione degli studiosi del Trecento su due polittici del nostro pittore esistenti ancora in Toscana. Uno si trova nel museo dell'opera di Santa Croce a Firenze, (num. 8), il che fa supporre che ornasse anticamente un altare della stessa chiesa, la quale possedeva sull'altar maggiore un'altra tavola di mano di Ugolino. La Madonna è circondata da S. Giovanni Battista e S. Giovanni Evangelista, S. Francesco e un Evangelista; di sopra nelle cuspidi sono le mezze figure del Salvatore e di quattro Santi e così nella predella il Cristo morto e quattro Santi. Lo stato di conservazione sembra essere abbastanza buono, soltanto i colori sono anneriti. In una chiesa della provincia di Siena[1] esiste un terzo altare del nostro maestro, molto rovinato a causa della negligenza dei possessori. Anche su questo altare, privo della sua vecchia cornice, è rappresentata la Madonna tra quattro Santi (S. Tomaso d'Aquino, S. Giovanni Battista, S. Stefano e Santa Caterina); nelle cuspidi il Salvatore fra due Angeli e due Santi. Dallo stile un poco più sviluppato verso l'ideale di Simone Martini sarei disposto ad attribuire questo altare ad un'epoca posteriore nell'attività del nostro artista.

Una piccola Madonna (fig. 2) viene attribuita ad Andrea Vanni. È un lavoro grazioso, di finissima esecuzione nei dettagli ornamentali, che prosegue per il Trecento avanzato la serie delle due Madonne bellissime, che nel Kaiser Friedrich Museum sono esposte sotto il nome di Lippo Memmi. L'una (n. 1081 A) è indiscutibile

[1] Non ho visto l'originale e azzardo l'attribuzione della buona fotografia della Ditta Lombardi di Siena (n. 1771).

ANDREA VANNI. — MADONNA COL PUTTO.

(Berlino, Kaiser Friedrich Museum)

LIPPO MEMMI. — MADONNA COL PUTTO.

(Berlino, Kaiser Friedrich Museum).

Simone di Martino? — Madonna col putto.

(Berlino, Kaiser Friedrich Museum).

poichè porta la firma dell'autore (fig. 3), l'altra invece (n. 1067) sarei disposto ad attribuirla all'artista maggiore che era Simone di Martino (fig. 4). Si confronti la dolcezza timida di Lippo con la

Andrea Orcagna. — Episodio della vita di San Domenico.
(Berlino, Kaiser Friedrich Museum).

chiarezza, plasticità e profondità di sentimento espressa in questa Madre che porta il Redentore del mondo.

Volgendomi alle opere della scuola fiorentina mi piace d'incominciare con un quadretto di predella rappresentante un miracolo di S. Domenico (n. 1094 — fig. 5). Vediamo il Santo nella sua cella, inginocchiato davanti una croce nera, che apparisce sul muro.

Due angeli vestiti in rosa gli s'avvicinano alle spalle, una donna giovane, vestita di celeste, ferma il passo sotto la porta maravigliata all'apparizione dei due angeli. Non può esserci dubbio sull'autore del quadro. È Andrea Orcagna. Confesso volentieri che per me questo piccolo quadro ha una grandissima importanza, perchè viene a confermare quanto altra volta scrissi sulla personalità artistica dell'Orcagna.[1] Chi non ritroverà il tipo di questi angioli nella tavola dell'Apparizione della Vergine a S. Bernardo, ora nell'Accademia di Firenze? Ma questa tavola da certi critici non è stata riconosciuta per opera autentica dell'Orcagna, sebbene lo stesso tipo di angioli ricompaia nei rilievi di Orsanmichele, come per esempio nell'Annunciazione della morte alla Vergine, e anche nel quadro della Madonna che dalla raccolta Somzée fu acquistato dal direttore de Térey per la Galleria Nazionale di Budapest (tutti questi angioli hanno anche lo stesso diadema triangolare). La giovane donna nella tavoletta di Berlino ed il panneggiamento caratteristico può confrontarsi con la Vergine dello Sposalizio, nel tabernacolo di Orsanmichele o anche con certe figure della tavola di S. Bernardo. Anche la stessa forma delle mani, molto espressive e ben eseguite, si ritrova in tutte le opere del maestro. Come le forme, così anche i colori, vivi come fiori primaverili, indicano che il piccolo quadro di Berlino appartiene, assieme alla tavola dell'Accademia, alla prima maniera dell'artista. Forse è ancora anteriore all'altare indicato e fa conoscere l'educazione artistica dell'Orcagna nella bottega di Bernardo Daddi. Quanto alle caratteristiche del maestro, non ho niente da aggiungere a quel che ho detto nel libro sopra citato.

Un piccolo frammento dell'incoronazione della Vergine, che è pure un acquisto recente, ci conduce all'arte di *Giovanni da Milano.* Su un doppio trono di legno chiaro ornato di ricchissimi intarsi geometrici, a vari colori, siedono Cristo e Maria; il Signore pone la corona sul capo della madre che tiene le mani incrociate sul petto. I tipi non fanno dubitare intorno all'autore. Li ritroviamo nella cappella Rinuccini a S. Croce, e lo stesso trono si vede nel polittico

[1] Cfr. il mio libro: *Florentinische Maler um die Mitte des XIV Jahrhunderts*, Strassburg, 1905.

di Prato, e nella tavoletta della Galleria Corsini a Roma. Nella stessa Galleria Corsini si conserva un'altra incoronazione della Vergine di mano del nostro Giovanni, un' opera giovanile che io per primo attribuii all'artista; attribuzione da prima contradetta, ma di recente accolta anche da O. Sirén.[1] Il frammento di Berlino appartiene ad un tempo posteriore, forse al 1360-65. Per dieci figurine di diversi Santi, nei magazzini del Kaiser Friedrich Museum, non può decidersi se siano opere di Giovanni da Milano o della sua scuola, dato il loro cattivo stato di conservazione. In ogni caso sono simili ai Santi della tavoletta della Galleria Corsini. Ci vediamo i Santi Lucia, Martino, Agnese, Orsola, Maddalena, Antonio, Agata, Bernardo e due ignoti.

Fra i nuovi acquisti, due quadri trecenteschi meritano ancora un'osservazione speciale. L' uno, attribuito alla scuola fiorentina (fig. 6), rappresenta la Madonna in veste bianca con mantello azzurro abbracciante il suo bambino, seduta sui guanciali d' un largo trono di legno chiaro, con ornamenti ad intarsio. È tutta immersa nella tenerezza verso il bambino, non badando agli otto Santi che circondano il trono; i ss. Bartolommeo ed Antonio Abate, Pietro e Francesco in basso, in alto i ss. Caterina, Apollonia, Orsola e Stefano. I colori sono fini e vivaci, gli ornamenti d'oro graziosissimi. I tipi, in particolare dei Santi, fanno pensare alle opere di Maso[2] come gli affreschi della cappella Strozzi a S. Maria Novella. Ritroviamo pure in quegli affreschi un altro tratto caratteristico al nostro quadro, cioè la mancanza dello spazio e l'aggruppamento quasi decorativo delle persone intorno alla Madonna. Se gli affreschi sopra citati di Maso sono dipinti dopo il 1337, lo scolaro che ha dipinto questa nostra anconetta deve avere incominciata la sua attività forse nel quinto decennio del secolo. Ma la piccola tavoletta di Berlino non è l'unica opera che conosciamo di questo pittore. Finchè ne rimarrà ignoto il nome ci piace di chiamarlo dalla maggiore opera sua, che si conserva a Firenze, il *Maestro dell'altare*

[1] Cfr. *L'Arte*, 1906.

[2] Cfr. il mio articolo: *Maso e Giotto di maestro Stefano*, Repertorium für Kunstwissenschaft, 1905.

Maestro dell'altare di Santo Spirito.
Madonna col putto e santi.
(Berlino, Kaiser Friedrich Museum).

di S. Spirito. Già il Thode aveva osservato l'affinità fra questo bell'altare, che rappresenta la Madonna fra quattro Santi in mezze figure, e le opere certe del cosidetto Maso. Ma pure una certa tenerezza e la diversità dei tipi muliebri vietava di attribuire quell' altare al maestro stesso. Ora siamo in condizione di introdurre una nuova personalità artistica nella storia della pittura del Trecento e speriamo che il caso, come altra volta, voglia aiutarci a scoprirne il nome. Ancora un suo terzo quadro vorrei indicare, cioè la morte della Madonna, esposta sotto il nome di Giotto nella Galleria di Chantilly. Ivi i tipi, il panneggiamento, i colori sono uguali a quelli che conosciamo nelle altre due opere e, per quanto ho già osservato circa al difetto dello spazio, questo quadretto è forse il più caratteristico, perchè

c'era bisogno di collocare insieme molte figurine. La dipendenza del nostro anonimo da Maso si riconoscerà facilmente come nei tipi, così, per esempio, nelle due figure inginocchiate davanti al letto della Madonna. Il piccolo quadro di Chantilly certamente non è quello che il Vasari vide nella chiesa d'Ognissanti e che si dice essere conservato in una raccolta privata d' Inghilterra. Finchè questo non sarà ritrovato, niente può dirsi intorno alla relazione del nostro anonimo con Giotto, certamente non molto stretta.

IGNOTO MAESTRO DEL SEC. XIV.
LA MADONNA DELLA CINTOLA.
(Berlino, Kaiser Friedrich Museum).

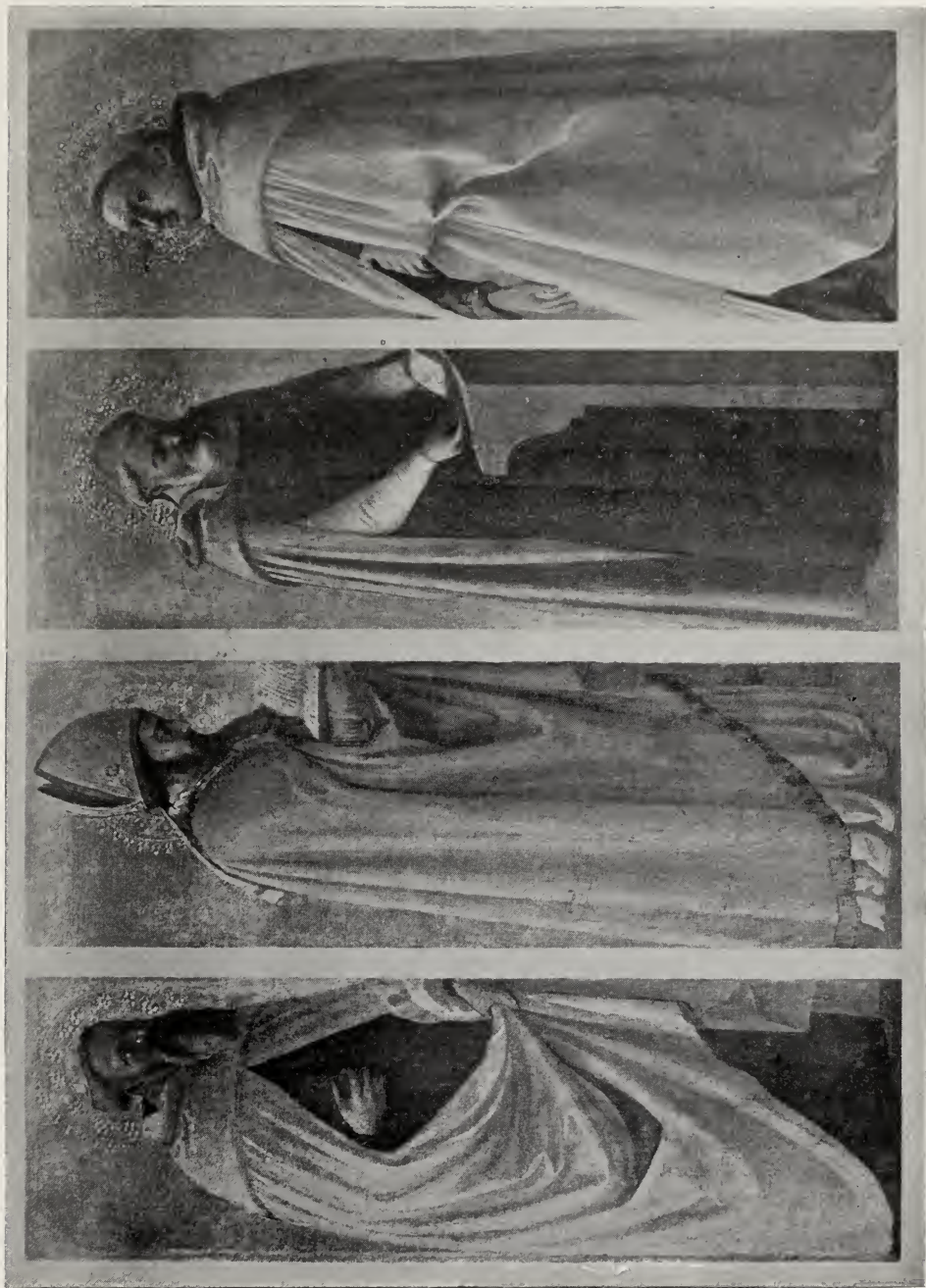
Il maestro dell'altare di S. Spirito non è una personalità forte, a cui l'arte fiorentina debba nuove conquiste nel campo dell'arte, ma è un artista grazioso, dotato di un senso decorativo non comune ai fiorentini.

Un piccolo quadro che forse potrebbe essere attribuito ancora all'artista si trova a Torino, nel Museo Municipale d'Arte antica. È una piccola rappresentazione dell'ultima cena. Ma, non essendo stato fotografato, mi è impossibile attribuirlo con certezza.

L' ultimo quadro del trecento nuovamente acquistato a Berlino è una Madonna della cintola (fig. 7). Benchè molto ritoccato, non è privo d'interesse. La Madonna vestita in bianco sta dentro una mandorla sostenuta da quattro angeli. A basso S. Tomaso, in abito verde, coperto da un largo mantello turchino, è inginocchiato voltando il viso e le braccia con un movimento esagerato verso il dono che sta ricevendo, la sacra cintola. Cercando delle analogie tra gli artisti fiorentini conviene indicare in primo luogo Taddeo Gaddi; si confronti per esempio la figura della Speranza nella volta della cappella Baroncelli a S. Croce col S. Tomaso del nostro quadro. Ma pure non siamo certi che questa pittura sia d'origine fiorentina, o non piuttosto appartenga alla scuola romagnola, benchè anche in una rappresentazione della stessa scena, d' un fiorentino del principio del quattrocento, probabilmente Lorenzo di Niccolò, nell' oratorio di Fonte Lucente a Fiesole, si ritrovino certe analogie col nostro quadro.

Per finire crediamo opportuno pubblicare i quattro Santi, due carmelitani e due dottori della chiesa (SS. Agostino e Girolamo) (fig. 8), che già facevano parte del polittico che nel 1426 Masaccio dipinse per la chiesa del Carmine a Pisa. [1]

WILHELM SUIDA

[1] Essi sono conosciuti e furono pubblicati già dallo Schmarsow quando si trovavano ancora presso Sir Charles Butler in Inghilterra. Certamente il loro posto era nelle parti laterali della cornice. È noto che il Museo di Berlino possiede anche tre pezzi della predella dell'altare, sul quale cfr. il mio articolo nell'*Arte*, 1906, pp. 125-127.

MASACCIO. — QUATTRO SANTI.
(Berlino, Kaiser Friedrich Museum).

DUE MADONNE DELLA BOTTEGA DEL GHIBERTI

È un fatto molto strano che finora non si conosca neppure una Madonna dovuta allo scalpello del primo tra i grandi scultori della rinascita fiorentina: ci sembrerebbe che specialmente un maestro di un animo così delicato e poetico qual fu Lorenzo Ghiberti, avrebbe dovuto volentieri occuparsi a riprodurre la madre celeste. Molte sculture di Madonne vengono ascritte a quel crudo naturalista che fu Donatello : nessuna finora, almeno per quanto ne sappiamo, è stata attribuita a quel poeta delle linee che fu il Ghiberti; eppure si potrebbe affermare che le qualità artistiche di quest'ultimo erano disposte per la tradizionale raffigurazione della Madonna assai meglio di quel che non fosse l'animo ardente di Donatello.

Rispetto a queste particolari premesse non si giudicherà inutile riprodurre qui una Madonna che si può porre in strettissima connessione con l'arte del Ghiberti. La scultura qui raffigurata è ben nota agli studiosi, ma nonostante è rimasta finora senza attribuzione di autore. Sul principio era ritenuta opera di Iacopo della Quercia, ora la si indica genericamente come un lavoro fiorentino del secolo XV. Venne al Bargello con le sculture di Santa Maria Nuova,

e senz'alcun dubbio è una delle più belle Madonne in terracotta di questa raccolta.

La composizione non si differenzia essenzialmente dalla maggior parte delle sculture di Madonne della fine del Trecento o del principio del Quattrocento. Il carattere dell'epoca è troppo evidente in questo lavoro perchè debba esser discusso qui: come un suo parallelo nella pittura potremmo citare, per esempio, la Madonna di Masolino in Brema.

Maria è raffigurata sedente sopra un banco abbastanza alto, e tiene gli occhi rivolti in basso. Il fanciullo sta sulla mano sinistra di lei, ma vi si appoggia soltanto con un piede: l'altro, con mossa infantile e naturalistica, è rigettato all'indietro. Il corpulento bambino guarda sorridendo in basso ed alza la mano destra benedicendo. Già dalla disposizione di questo gruppo si scorge chiaramente che la composizione era destinata ad esser guardata dal basso, e ciò risulta con ancor maggiore evidenza quando si faccia attenzione al tabernacolo. Tutto è logicamente veduto in scorcio dal basso; l'opera doveva essere collocata abbastanza in alto, probabilmente essa ha servito come decorazione di una porta. Ma ora essa è posta invece abbastanza in basso, e in conseguenza di ciò il valore decorativo delle figure non risalta che incompletamente. Un'altra limitazione, molto sensibile, dell'effetto estetico di questa Madonna, è la sua cattiva conservazione. Essa è stata ridipinta più volte senza che fosse precedentemente ripulita, cosicchè adesso uno spesso strato di vernice e di sudiciume nasconde parecchie finezze della modellatura. Inoltre i diti del fanciullo sono caduti ed una grande fessura traversa il fondo.

Si deve dunque procurare di passar sopra a tutte queste causali circostanze esterne se si vuole giudicare rettamente dell'originario valore decorativo di questa composizione. Chi fa ciò dovrà anche concedere che si trova dinanzi ad un lavoro proveniente da un maestro che aveva molto sviluppato il sentimento del valore decorativo delle linee. Le pieghe del mantello della Madonna cascano giù con piena armonia come nelle più belle sculture italiane del Trecento; i contorni sono tirati con sentimento sicurissimo del ritmo delle linee. Ma con questo non sono esaurite le caratteristiche del-

Madonna in terracotta della bottega del Ghiberti.
Firenze, R. Museo Nazionale (Fot. Alinari).

l'opera: essa mostra nei particolari una elaborazione naturalistica, la quale insieme alla esecuzione di queste linee gotiche colpisce in modo particolare. Il capo della Madonna, il petto e le mani sono accuratamente perfezionati, il fanciullo è ben modellato, quantunque le proporzioni non siano riuscite irreprensibili. Tutto ciò dimostra che il maestro deve aver tenuto d'occhio le forme gotiche, nonostante che il suo animo e la sua esecuzione lo spingessero sopratutto ad un'impressione decorativa d'insieme.

Chi ha esaminato attentamente le sculture note del Ghiberti — sopratutto la sua prima porta in bronzo — deve concedere che queste caratteristiche si ritrovano facilmente nelle opere del maestro. Ma questa argomentazione generale non è sufficiente quando noi vogliamo porre questa Madonna in diretto rapporto con Lorenzo Ghiberti; una sufficiente comparazione stilistica con le opere di lui le più certe, deve dare qui la decisione. Però in questo caso non è molto facile procedere ad una tale comparazione, perchè del Ghiberti noi non possediamo che grosse statue di bronzo o piccoli rilievi.

Questa Madonna malamente conservata, grossolanamente ridipinta, non può senz'altro esser posta a lato di tali piccoli gioielli di tecnica perfezione, ma, fatte le debite proporzioni, si possono provare importanti concordanze. Si osservi per esempio la rappresentazione dell'Adorazione dei Magi nella prima porta di bronzo: si troverà colà lo stesso fanciullo tornito, con un gran capo rotondo e il volto giocondamente sorridente. Maria mostra lo stesso tipo fine e slanciato; e simili mani grosse, di belle linee. Ma sopra ogni altra cosa è somigliantissima l'esecuzione delle pieghe del manto, e appunto questo ritmo molto caratteristico delle pieghe ritorna più volte nelle figure della prima porta di bronzo.

La significante consonanza tra il gruppo della Madonna nell'Adorazione dei Magi e questo gruppo di terracotta, ci autorizza a fórmulare l'ipotesi che anche quest'ultimo debba essere stato eseguito sopra un disegno del Ghiberti; ma non possiamo senz'altro concludere che il maestro stesso abbia eseguito questa terracotta. Primieramente essa è troppo mal conservata per permettere un simile giudizio; in secondo luogo la Madonna è incastrata in un ta-

bernacolo che non può essere stato composto dal maestro: perchè troppo inorganico, troppo impuro nei rapporti decorativi; le figure dei profeti che stanno ai lati del frontone sono poi molto meschine. Dobbiamo perciò contentarci di riconoscere in quest'opera lo stile del maestro, come abbiamo riconosciuto la maniera di Donatello in una quantità di Madonne di stucco e di terracotta, senza affermare con ciò che egli stesso abbia partecipato alla esecuzione dei singoli esemplari. Ma poichè non ci è nota nessuna Madonna del Ghiberti, anche una riproduzione della sua bottega, che probabilmente si riferisce ad un modello di Madonna eseguito dalla mano di lui, ha un valore particolare per coloro che vogliono studiare la plastica del rinascimento fiorentino nel suo sviluppo storico.

Come già resulta dalla comparazione col rilievo della prima porta in bronzo, questa composizione deve essere riportata ai primi tempi della produzione artistica del maestro, cioè al primo decennio del secolo XV.

***

Una seconda Madonna del Ghiberti, ma interamente diversa, si trova nel Museo del South Kensington in Londra, dove essa è invero attribuita al maestro; ma per quanto io sappia, non fu finora pubblicata. È un pezzo piccolissimo, in terracotta non colorita, molto meglio conservato della Madonna più grande nel Museo Nazionale. Probabilmente noi abbiamo da fare con un'opera del secondo decennio del secolo XV: per lo stile essa è strettamente connessa col bassorilievo del battesimo che il Ghiberti eseguì pel fonte battesimale di Siena.

Maria siede sopra un basso cuscino, dinanzi ad una cortina tenuta stesa da due angeli che volano. Essa è voltata a sinistra, di mezzo profilo, e con le mani incrociate sul petto sembra adorare il fanciullo, dalla grossa testa, similissimo a quello del rilievo fiorentino. Come questo tipo di bambino, è pure caratteristico del Ghiberti il fine ed allungato ovale del volto della Madonna: nell'opera che esaminiamo esso ha proporzioni assolutamente simili a quelle del gruppo più grande (si osservino le lunghe sopracciglia, il naso tutto dritto e la piccola bocca): soltanto è voltato più di

profilo ed è veduto con minore scorcio. La stessa prova di concordanza stilistica fra le due Madonne può esser ricavata dalla piena somiglianza delle mani.

MADONNA IN TERRACOTTA DEL GHIBERTI.
(Londra, South Kensington Museum).

Fra le opere autentiche del Ghiberti il bassorilievo in bronzo del battesimo di Cristo nel fonte battesimale del Battistero di Siena, mostra, come già si è detto, la più evidente corrispondenza. I tipi degli angeli sono colà identici a questi del bassorilievo in terracotta;

molto caratteristico è il tratteggiamento della capigliatura con i riccioli tirati verso il davanti, come si osservano anche nel Battista. Inoltre si comparino, per esempio, la modellatura del petto e l'orlo del collo degli angeli, veduti di fronte, nel rilievo con l'angiolo a sinistra nel bassorilievo di Londra. Il tipo del Cristo corrisponde molto a quello di Maria.

Se questo piccolo bassorilievo di terracotta è, come noi crediamo, opera del Ghiberti, esso ci offre una forte prova per attribuire a lui anche l'altro lavoro precedentemente esaminato, perchè ognuno che studii i due rilievi nell'originale, deve da un accurato esame, rimaner persuaso che essi mostrano proprio lo stesso stile personale.

Con una fugace osservazione si può rimanere ingannati dalla diversità del formato della composizione e dello stato di conservazione. Molto interessante è pure vedere come Ghiberti varii il motivo tradizionale; come, in modo affatto diverso da Donatello. adempia al suo compito.

Le due composizioni ce lo mostrano ancora chiaramente vagare tra le antiche tradizioni del Trecento, cercando sopra ogni altra cosa l'armonia delle linee ed un'armonia simmetrica nella composizione. In nessuna delle due opere egli ha dato al suo motivo un contenuto particolarmente umano: egli non pone alcuna intimità fra madre e figlio. Nel piccolo rilievo egli cerca di accostarsi alla maniera di Lorenzo Monaco (come in altri casi che furono da noi antecedentemente provati), ma non raggiunge il poetico sentimento, nè la grazia ingenua di questo profondo lirico. Il Ghiberti, nella plastica fiorentina, è il più chiaro esempio della transizione stilistica dal Trecento al Quattrocento; le sue opere mostrano come il puro senso decorativo, il pensiero e la forma rispetto ad un armonico effetto d'insieme fossero sempre più sostituiti dallo sforzo verso l'apparente verità della natura e il realismo dei particolari.

OSVALD SIRÉN.

MICHELANGELO. — BOZZETTO PER UN GRUPPO DI ERCOLE CHE ABBATTE CACCO.

(Firenze, Casa Buonarroti).

DISEGNI DERIVATI DA UN' OPERA DI MICHELANGELO

DISEGNO DI PIETRO TACCA PER UNA FONTANA.

(Firenze, R. Galleria degli Uffizi).

L'antiquario Simonetti di Roma donava recentemente al Gabinetto dei disegni della Galleria degli Uffizi un rapido schizzo a matita nera (già attribuito a Gianbologna ma piuttosto di mano del Tintoretto), rappresentante « Sansone che abbatte un filisteo »,

che si ricollega ad un gruppo di studi dello stesso soggetto esistente negli Uffizi e costituito dai seguenti disegni:

Del *Tintoretto,* oltre il suddetto che porta il n.° 20613, i n.i 1069, Coll. Santarelli (recto e verso), 13045 (recto e verso), 13046, 15002,

Sansone che abbatte un Filisteo, gruppo di P. Tacca.

(Hovingham Hall, York)

15003, 17133 (recto e verso) e 17134 (recto e verso); di *Daniele da Volterra* n.° 17390 (recto e verso) e n.° 1070 della Coll. Santarelli; il n.° 7473 di *Battista Naldini;* il 15428 (verso) di *Anton Domenico Gabbiani;* i n.i 1402 e 1411 della Coll. Santarelli attribuiti a *Gian Bologna* e il n.° 13866 di *Bernardino Campi.*[1]

Il dono del Sig.r Simonetti ci porge occasione di riprendere in esame l'argomento già trattato da I. B. Supino nella *Miscellanea*

---

[1] I numeri 1070 Coll. Santarelli, 15002, 15003 e 17390 trovansi riprodotti a pag. 65 della *Miscellanea d'Arte* dell'aprile 1903.

d'Arte del marzo 1903 e dallo scrivente nello stesso periodico del successivo aprile.

Il Supino concludeva che il bronzo[1] conservato in due esemplari nel Museo del Bargello e raffigurante il citato soggetto, dovesse ritenersi per opera di Daniele da Volterra, il quale dipingeva l'identico motivo in un particolare del suo quadro « La strage degl' Innocenti » conservato negli Uffizi. Lo scrivente, basandosi allora sui disegni di Daniele da Volterra, riteneva che l'artista si fosse ispirato a un'opera di Michelangelo.

Ora, anzi, con fondata ragione, si può stabilire che tutti i suindicati disegni derivino da un unico prototipo dovuto a Michelangelo, vale a dire dal bozzetto in terracotta rappresentante « Ercole che abbatte Cacco »[2] esistente, in gran parte mutilato, nella casa Buonarroti (vedi fig. 1).

A questo bozzetto si ispirava altresì *Pietro Tacca* per una fontana sormontata da un Sansone che abbatte un filisteo, della quale esiste uno studio a matita rossa negli Uffizi n.° 1406 S, esposto

SANSONE CHE ABBATTE UN FILISTEO, GRUPPO DI P. TACCA.
(Hovingham Hall, York).

[1] Vedi riproduzione in *Miscellanea d'Arte* del marzo 1903, a pag. 41.

[2] Vedi articolo di E. JACOBSEN in *Miscellanea d'Arte* del maggio-giugno 1903. — Negli Uffizi esistono tre copie di Ludovico Buonarroti che ricompletano detto bozzetto. Cfr. pure la nota a pag. 326 del *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVII.

nella cornice 436 (vedi fig. 2). Detto gruppo, eseguito poi in bronzo, passò in Ispagna e fu in seguito inviato in dono al re d'Inghilterra per mezzo del duca di Buckingham. Giorgio III lo donava poi a Thomas Worsley che lo collocò nella sua casa di campagna in Hovingham Hall, York (vedi figg. 3 e 4), dove tuttora esiste, in possesso di Sir William Worsley.

Ciò premesso, è logico dedurre che un motivo così largamente studiato da un numero rilevante di artisti, da Daniele di Volterra al Tintoretto, non poteva essere altro che del grande scultore fiorentino, dalle cui opere traevano i maestri del Cinquecento fonte perenne di ispirazioni. Infine, riguardo al soggetto rappresentato dal bronzo del Bargello crederei che debba interpetrarsi senz' altro per un Sansone: se nella mano destra del protagonista manca la tradizionale mascella d'asino (staccatasi forse nelle peripezie subìte dal bronzo) che lo faccia identificare per il biblico personaggio, d'altra parte ai suoi piedi si trovano due figure che stanno a rappresentare i filistei.

P. N. Ferri.

APPUNTI D'ARCHIVIO

Per la biografia di tre pittori faentini dello scorcio del '500. — Giovan Battista Bertucci, Marc'Antonio Rocchetti, Giovan Battista Armenini: i documenti che pubblichiamo ci portano innanzi queste tre figure di artisti, riunite ancora una volta dal loro antico spirito solidale.

Il Bertucci (1540-1610) appartenente ad una famiglia, di cui nacque il « Raffaello di Romagna », Giovanbattista seniore, e che per un secolo tenne qui alta la fiaccola dell' arte — per antonomasia ne assunse il nomignolo e si disse anche « de' pittori » — ne è l'ultimo e il minore; nè tutte le molte cose che di sè lascia attestano di un valore eccezionale. Spesso sciatto ed affrettato, mantiene talvolta una certa solennità di atteggiamenti e una certa vivezza di immagini.

M. A. Rocchetti (1550-1628) è più puro nel disegno e talora più vivace nel colore: venne giudicato un restauratore e un importatore della scuola del Baroccio nell' arte locale. Ma la figura di maggior rilievo, fra i nostri, ci sembra quella di G. B. Armenini (1530-1609), interessante, invero, più come letterato e didattico che come pittore. Della sua opera artistica ci rimane qui un' Assunzione che egli chiama primizia de' suoi studi e che non è gran cosa. Meglio valgono i suoi « Veri precetti della Pittura », editi la prima volta nel 1586-87, in cui si duole « di non havere possuto accompagnare le opere con le parole », e meglio forse saranno valsi i suoi disegni, se ebbe incarico a Roma di trarne monumenti e copie di maestri, per farne dono a Filippo II di Spagna.

Dopo aver peregrinato per tutta Italia, nel 1564 vestì abiti chiericali, costretto, egli dice, da chi di lui poteva disporre; nel 1566 è già rettore della chiesa di S. Tommaso in Faenza, e ivi rimane almeno sino al 1603, sei anni prima di morire. Uomo singolare, modesto, intelligente osservatore, il Lanzi lo ritiene miglior teorico che pratico. Molti se ne occuparono, considerandolo come letterato e precettore, ed eccone un saggio bibliografico:

Argnani, *La Pinacoteca di Faenza*, Faenza, 1881, pag. 3 e 42; Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo*, 1805, pag. 39; Cappi, *Discorso sull'A.*, in *Atti dell'Accad. Provinc. di B. A. in Ravenna*, 1837, pag. 59; Colombo, *Opuscoli*, vol. III, 141; D'Agincourt, *Hist. de l'Art par les Monum.*, etc., 1810, I, 165; Gamba, *Serie dei Testi di Lingua ital.*, Ven., 1826, 266; Genovesi, *Vita del pitt. Luca Cambiaso;* Lanzi, *St. pitt. dell' Italia*, Milano, 1823, V, 82; Mazzuchelli, *Scritt. d'Italia*, 1750, I, 2ª, 1105; Mittarelli, *De literatura Faventinorum*, Ven., 1771, col. 9; Orlandi, *Abecedario pittorico*, Ven., 1753, 267; Possevino, *Tract. de Poësi et Pictura ethica*, 1593, XXV; Ticozzi, *Vita dell'A.*, premessa all'ediz. pisana dei *Precetti della Pittura*, 1823; Valgimigli, *Pitt. ed artisti faentini*, Faenza, 1871, pag. 123; Zambrini, *Cenni biogr. intorno a letterati ill. ital.*, Faenza, 1837, 18; Zanotti, *Lettere pittoriche*, VI, 292.

Le edizioni de' *Precetti della Pittura* sono quattro: la prima del 1586-87, in 4°, dedicata al Duca di Mantova, *In Ravenna, Appresso Francesco Tebaldini, 1587, ad instantia di Tomaso Pasini Libraro in Bologna;* la veneziana, pure in 4°, *M. DC. LXXVIII. Appresso Francesco Salerni in Biri;* la milanese del 1820, in 16°, *Dalla Tipografia di Vincenzio Ferrario* a cura del Ticozzi, e infine la pisana, in 8°, *Presso Niccolò Capurro, M D CCC XXIII,* alla quale il Ticozzi stesso fece precedere la vita dell'A.

Nel 1839 in Venezia apparvero poi gli *Ammaestramenti per la Pittura tratti da vari scrittori,* ove, fra l'Alberti, Leonardo, il Lomazzo e lo Zanotti, figura pure l'Armenini.

Nei *Precetti della Pittura* egli si dimostra paziente ed acuto osservatore: asserisce di aver praticato lungamente con i migliori e più rari disegnatori de' tempi suoi, e, disegnatore valentissimo egli pure, ammonisce che « niuno si pensi giammai di dover possedere convenevolmente e con vive ragioni di queste eminenti virtudi il lume chiaro di un intero conoscimento verso le bellezze, le grazie e le proporzioni, se egli non è prima sufficiente in esso per lunghissime prove ». Altrove egli definisce il *bello ideale,* facendolo consistere « nello scegliere il più bello del natural buono e coll'aiuto dell' ottimo giudizio congiungerlo con molta perfezione insieme ».

E il suo volume, oltre a formare testo di lingua e di tecnica, ad essere un' amorevole guida per l'artista, ci conserva pure memorie e notizie dei maestri sommi: onde il suo pregio è reale sì per l'artefice che pel critico e per lo studioso.

Faenza, febbraio 1907.

GAETANO BALLARDINI.

I. Atto di commissione di una Madonna della Scala, concessa da Don Petronio Macchi a G. B. Bertucci (iuniore). — 9 aprile 1582.

A dì 9 d'aprile 1582.

Sia noto e manifesto a chi legera il presente scritto come io Zanbattista Bertucci pittor faentino mi obligo et prometo a messer Don Petronio Machi di fargli una anchona in tela depinta a olio con le infrascrite figure, cioè prima la Madonna dela Scala in meggio con la scala sotto, et da luna parte un Santo Bernardo, un Santo Benedetto, un Santo Ivone, da l'altra parte una Santa Justina, una Santa Inocenttia et il ritrato dil dito Don Petronio, il qual quadro sara grande di altezza di sei piedi di perticha et largo quatro con il suo ornamento intorno dorato e depinto, qual sarà largo un meggio piede a tal che postovi dentro il quadro, sarà longo piedi sete e largo cinque, il qual quadro et ornamento li prometo darlo fatto a tute mie spese, cioè depinto e dorato et fatto di legname fodrato et per precio di deta fatura il sopra dito Don Petronio mi promete dare e pagare scudi vintecinque d'oro in oro, cioè computato scudi dieci d'oro che lui al presente mi a dato, et finita l'opera me ne darà altri quindici, et io li prometo dargli finita dita opera alla Madonna d'Agosto prosimo che viene et in fede dil vero io Zanbatista sudeto ho fatto la presente scritura di mia mano alla presenttia di Messer Don Zanbatista Armenini, et Mastro Pompeo Raffi, quali si sotto scriveranno di lor propria mano.

Io Zanbat.[ta] Bertucci pittor ho scrito e sottoscrito di mia mano.
Ego Io. Bap.[ta] ut supra confirmo.
Io Pompeo di Raffi fui presente quanto di sopra si contiene.
Io Don Petronio sopra scritto afermo ut supra.

E, sotto la sezione della cornice a colori:

Questo è il disegno de la cornice che si farà intorno alla tavola di Messer Don Petronio di Machi, et dove è gialo le dite cornice sarà dorato

nel opera; il resto sarà depinto et il contorno dil deto ornamento sarà largo piedi cinque di perticha, et longo sette.

Arch. Not. Faent.
Fasc. Ant. Agnettini, c. 177.

II. Arbitrato dei pittori G. B. Armenini e M. A. Rocchetti sopra un lavoro di G. B. Bertucci (iuniore). — 9 luglio 1599.

A dì 9 di luglio 1599.

Noi m. Gio. Batt.[a] Armenini et Marc'Ant.[o] Rochetta eletti dal molto Illustre Sig.[r] Governatore con il consenso di ambe le parti circa in giudicare la fattura fatta da m. Gio. Batt.[a] Bertucci nell ritratto di m. Benedetto Benedetti hordinatoli da Madonna Justina sua madre, così havendo ben visto et considerato ogni qualunque faticha, cominciando dall pronto dell predetto morto et il disegno fatto sopra il detto morto et il ritratto colorito a olio sino al termine che si trova et cosi giudicamo et concludemo che meriti la somma di tre piastroni fiorentini da soldi 88 l'uno et in fede dell vero ho scritto et sottoscritto di mia propria mano.

Io Marc'Ant.[o] Rochetta pittore ho scritto et sottoscritto di mia propria mano.

Io Gio. Batt.[a] Armenini confermo a quanto di sopra si contiene.

(Seguono le autentiche notarili).

Arch. Com. Faen. — Arch. Civ.
Govern., IV. 477, c. 401.

Redattore-responsabile: Dott. Giovanni Poggi.

FIRENZE, 933-1906-7. — Tipografia Barbèra - Alfani e Venturi proprietari.

LETTERE AUTOBIOGRAFICHE DI PITTORI

AL P. PELLEGRINO ANTONIO ORLANDI

Del P. Carmelitano Pellegrino Antonio Orlandi poche notizie dà il Fantuzzi,[1] dicendo ch'egli fu Maestro di teologia del suo ordine e Dottore aggregato al Collegio teologico, Accademico Clementino, e primo Vicepresidente della Colonia Bolognese ascritta alla Società Albriziana di Venezia.

« Il merito del P. Orlandi (continua il Fantuzzi) fu ben conosciuto in Italia e fuori d' Italia eziandio mentre egli visse, e dovrà esserlo sempre mai presso i posteri, finchè i giusti estimatori risguarderanno senza passione e il numero e l'ampiezza delle opere alle quali cimentò la sua penna ».

Egli nacque il 26 aprile 1660 da Antonio Orlandi e Leggiadra Modelli e venne a morte l'8 novembre 1727, in età di 68 anni.

Delle sue opere a stampa e manoscritte dà l'elenco il Fantuzzi e molte si trovano ora presso la Biblioteca Universitaria di Bologna; ma altre rimasero forse presso i Padri Carmelitani di S. Martino Maggiore, come le *Vite degli uomini illustri bolognesi ;* un *Bollario Bolognese di diplomi Pontificii, Imperatorii e Regi a pro della Università e della città tutta ;* una *Biblioteca degli scrittori de' Padri Carmelitani della congregazione di Mantova,* ed una raccolta

---

[1] *Scrittori Bolognesi,* t. VI, p. 191.

di 2880 ritratti incisi di uomini illustri in tredici tomi in folio. Dei sei volumi di *Miscellanee erudite* indicati dal Fantuzzi uno solo è pervenuto alla Biblioteca Universitaria di Bologna col n° 1865, e contiene parecchie lettere originali di pittori ed incisori, delle quali mi sembra utile dar notizia, perchè alcune hanno un vero valore autobiografico e dovettero servire al P. Orlandi per il suo *Abecedario pittorico.*

Il primo che ci si presenta è Simone Brentana, nato a Verona il 20 gennaio 1656. In una sua lettera del 23 marzo 1702, trascritta nella citata miscellanea, dice che suo padre « fu Domenico Brentana mercante di lana, che consumò tutte le sue sostanze, ond'egli crebbe sino all'età di 9 anni barchettato dalla necessità, restando senza educazione e senza beni di fortuna ». « Mi misi perciò ad imparare la musica, che tralasciai ben presto non avendo ad essa disposizione. Studiai l'aritmetica e la geometria, continuando in esse qualche tempo; ma perchè la mia stella mi chiamava alla nobilissima arte della pittura me le applicai con tutto il calore; ma come che studiava all'uso de' moderni, che è a pratica, e così suggeritomi anche dal mio maestro Padre Negri Veneto, facevo un buco nell'acqua, ond' è che sino alli 20 anni fui cieco. Frequentando le accademie del disegno udivo commendare Tiziano, Michelangelo, Raffaello e Tintoretto; per lo che m' innamorai tanto di questi soggetti, che volli leggere non solo le loro vite, ma di tutti li pittori, scritte e dal Vasari e dal Ridolfi; osservai ciò che questi fecero per diventar uomini singolari; ma fra tutti volli imitar, non le opere (chè chi non ha quella mano è impossibile) del Tintoretto, ma le fatiche e scolpivo prima ogni azione, cioè modellando in cera et in creta, e la maggior parte delle mie opere istoriate da prima così copiai; qual sorta di studio io principiai di 24 anni. Tuttavolta dalle mie mal condotte propositioni non vedevo riuscir il mio total intento, perchè mancandomi lo studio della notomia, convenni studiare, assieme col natural vivo, le tavole del Vesalio, sopra di cui andavo contrassegnando e li muscoli e le mosse del naturale delle medesime; ma perchè l'occhio inganna quando non è guidato dalla ragione, conobbi che si vede falso, mentre già da ragazzo andavo all'Accademia di prospettiva; ma ne sapevo poco, volli perciò esattamente

intenderla a pontino. Così ho voluto non mancare a quello che era necessario studiando anche l'ottica.... Ciò non ostante sono restato un asino, perchè la pittura io la definisco così: ella è tutto disegno, ella è tutto colore, ella è tutto chiaroscuro; lascio da un canto l'inventione, la nobiltà e tante altre prerogative, chè, venendo il caso, a bocca le discorrerei. Dunque se ad un pittore manca una delle dette parti, non può dirsi pittore, se anche disegnasse meglio di Raffaello, o colorisse come Tiziano, o intendesse il chiaroscuro come il gran Tintoretto, o inventasse con la nobiltà di Paolo. E che sia il vero a' giorni miei ho praticato soggetti che in materia di prospettiva sono stati miracoli, altri in colorire ed altri in disegno; ma a chi manca una cosa, a chi un' altra. Stringo dunque la lettera, e le dico in fine che v' è solo due sorti di pittori, gli uni son quelli che operano con le mani, gli altri son quelli che dipingono con la testa. I primi non hanno studiato, nè studiano; i secondi hanno studiato e studiano. Io fui, sono e sarò sempre con.... tal quale io sia la riverisco ».

Il pittore bolognese fra' Antonio Lorenzini in una sua lettera autografa del 15 maggio 1703 scriveva ch' egli nacque il 22 o 23 agosto 1665. « Il mio padre era notaro del civile, ufficio esercitato per molto tempo da' miei antenati; egli poscia si dilettava suonare varî istromenti, e per suo divertimento faceva de' cimbali, i quali, per quanto ho inteso dire, riuscivano buoni. Morì in età di 41 anni, ed io potevo avere 6 o 7 anni. Questo è quanto io posso avvisarla e pregandola farmi ser.[e] umilmente al Padre M. Orlandi, e dirli che io non ho alcun merito ».

Giuseppe Montani in una lettera del 2 dicembre 1701 davagli notizie del maestro del sig. Bacciccia che chiamavasi il Borgonzone pittore Genovese, dal quale partitosi andò a Roma sotto la direzione e l'insegnamento del Cav. Bernini, col quale continuò sino alla fine.

Alessandro Marchesini con una sua lettera dell' 8 dicembre 1703 inviava al P. Orlandi la seguente autobiografia del pittore Veronese Antonio Balestra, che è stimato abile disegnatore, buon colorista e fu uno degli ultimi artisti che abbiano onorata la scuola veneziana. Secondo il Marchesini nella sua maniera di dipingere si vedeva l'imi-

tazione di Raffaello, del Carracci e del Correggio e tale è pure l'opinione di Bartolomeo Dal Pozzo nella vita che ne scrisse.[1]

« Per satisfare alla richiesta fattami da V. S. di darli ragguaglio et informazione distinta della mia vita et operazioni nella pittura, benchè di niun conto siano, li dirò come:

» Io Antonio Balestra nacqui in Verona, nella parrocchia di S. Vitale l'anno 1666, a dì 12 d'agosto; mio padre fu Francesco Balestra e la madre la sig.ª Lucia Boschetti. Fui allevato nelli studii delle lettere; ma sempre la mia inclinazione era al disegno; facendo sempre nelle composizioni qualche figura, o animale, o altro; onde avendo scorso la grammatica e rettorica, essendo pervenuto all'età di 17 anni, più per sodisfare il genio e per puro diletto, andai ad imparar il disegno dal sig. Gio. Zeffis pittore Veronese. Dove, essendo dimorato un anno, poi per essermi morto il padre fui impiegato nella mercatura, assieme con miei fratelli; ma perchè questo non riusciva di mio genio, e l'amore alla pittura sempre crescendomi, con operare qualche cosa da per me nelle ore che m'avanzavano anzi impiegandovi buona parte del tempo e della giornata con trascurare l'impiego, desideroso d'imparare qualche cosa, finalmente in età di 21 anni mi risolsi per applicarvi trasferirmi a Venezia, ed ivi in casa del sig. Antonio Belluzzi virtuoso pittore, sotto la sua direzione e scuola col disegnare e dipingere feci qualche pratica nel colorire, a segno che m' ingegnavo a fare anco qualche cosa d'invenzione. Stetti tre anni sotto la sua disciplina, sino che tirato dalla fama delle bellezze dell'opere di Bologna e di Roma, vago di vedere e praticare anco queste scuole, in età di 24 anni mi trasferii in Roma, e m'appoggiai sotto la direzione dell' insigne sig. Carlo Maratti, ivi avendo osservato il gran fondamento e bellezza di disegno che ammiravo nelle statue degli antichi, nelle opere di Raffaello d'Urbino, di Annibale Caracci et altri infiniti maestri. Essendomi invaghito di sì bello et eroico stile, bramoso d'apprenderne qualche stilla, mi risolsi d'applicarmi a questo totalmente, non facendo altro che disegnare ora l'opere di Raffaello nel giardino di

[1] *Le vite de' pittori, degli scultori e degli architetti veronesi*, Verona, 1718, p. 187.

Farnese alla Longara, e nel palazzo Vaticano, ora le statue antiche, ora l'opere d'Annibale Caracci nella galleria Farnese et altri luoghi; oltre altre opere di diversi maestri; cioè Guido Reni, Domenichino, Maratti et altri, frequentando et esercitando pure il disegno anco nell'accademie del nudo; onde poco e quasi nulla attesi al dipingere, avendo solo fatto colà una piccola tavola d'altare con la SS.ma Trinità, la B. V., S. Pietro, S. Giuseppe, S. Francesco e S. Antonio di Padova, per li signori Boschetti, miei zii materni, che l'inviai a Verona da poner nella loro chiesa, nella villa della Trinità. Nell'Accademia di S. Luca, nella solita concorrenza dell'anno 1694 feci anch'io il disegno, che fu la caduta de' giganti et ebbi la sorte di riportarne il primo premio. Essendomi trattenuto in Roma quattr'anni mi sopraggiunse una malattia non molto grave, ma che non mi potevo riavere, onde per esser debole di complessione, a fine di ricuperarmi affatto, risolsi di ripatriare; ma prima volsi godere almeno d' un' occhiata l'opere insigni di Bologna, con proponimento di trasferirmivi poi per studiarvi qualche tempo; onde ritornato a Verona, subito mi fu dato a fare da' signori Baladori mercanti di colà una tavola d'altare con la B. V., col bambino in braccio, S. Giuseppe e S. Giovannino per la loro chiesa, nella villa di Nesente; poscia andai a Venezia, et ivi oltre diverse opere particolari, mi fu dato a fare un piccolo quadro nella chiesa di S. Pantaleone, con la parabola del Samaritano, che medica il ferito ritrovato sopra la strada. Indi mi fu dato a fare per la chiesa dei PP. Carmelitani Scalzi di Verona una tavola grande per l'altar maggiore con M. V. Annunziata dall'angelo, col Padre Eterno e gloria d'angeli. Dopo feci un'altra tavola per li signori Verzi cittadini Veronesi, con la B. V., il bambino, S. Anna, S. Giuseppe e S. Antonio di Padova, da poner nella loro chiesa, nella villa di S. Pietro di Legnago. Mi fu dato poi anco da fare un quadro nel Magistrato de' Mercanti in Bolgiano, espressovi la Natura, dalle cui poppe Pallade spreme il latte sopra il globo terraqueo, percosso nelle parti del Perù da Plutone col bidente, et Ercole con la clava appoggiata al stretto di Gibilterra, soggetto alludente alla mercatura. Di poi per la scuola della Madonna del Carmine in Venezia feci un quadro nell'albergo di sopra col riposo di M. V. fuggente in Egitto e

S. Giuseppe, e gloria d'angeli; et ivi appresso dall'altro lato della porta un altro quadro più piccolo con l'angelo che avvisa S. Giuseppe di fuggire in Egitto.

» In questo tempo, desideroso di vedere anco l'opere, a me tanto gradite, del gran Correggio, feci un viaggio trasferendomi a Modena ad ammirarlo in quella famosa galleria, et a Parma, nella cupola, e nella stupenda tavola delle Monache di S. Antonio, et altri luoghi. Poscia andato a Verona, feci all'altare di casa Ghirardini, nel Capitolo de' PP. Agostiniani di S. Eufemia, la tavola con S. Tomaso da Villanova, che distribuisce l'elemosina a' poveri. Ritornato a Venezia, feci per la chiesa di S. Niccolò pur di Verona de' PP. Theatini, all'altare della prima cappella, a banda destra entrando in chiesa, la tavola con S. Giovanni Battista nel deserto; et all'altare nell'Oratorio dell'Archiconfraternita della SS. Trinità di S. Biagio, pure di Verona, la tavola con la SS. Trinità. Poi in Venezia, nella scuola della Carità, nella sala grande, feci due quadri; in uno vi è la natività di N. Signore, con i pastori adoranti, e nell'altro Gesù Cristo deposto di croce, e presentato da Nicodemo a M. V. Di poi per la chiesa di S. Tommaso de' PP. Carmelitani di Verona feci la tavola con M. V. annunciata dall'angelo, e nell'ovato di sopra il Padre Eterno; et ora sto facendo la tavola per l'altare maggiore della chiesa delle Stimmate, pur di Verona, con S. Francesco che riceve le stimmate, che sarà debole come tutte l'altre sopra narrate.

» Questa è tutta l'informazione della mia vita e studii nella pittura fatti sin'ora, narrativa invero prolissa e stuchevole, da cui V. S. scorgerà che non vi è cosa che meriti esser tramandata alla memoria de' posteri; onde la virtù del scrittore potrà pigliare quello stimarà più proprio e confacente alla sua historia. Veda in che altro posso servirla, mentre riverendola devotamente mi rassegno

Di casa li 6 dicembre 1703

Dev.^{mo} Oblig.^{mo} ser.^{re} et amico

ANTONIO BALESTRA ».

Il Balestra venne a morte il 2 aprile 1740 (secondo il Guarini verso il 1744, secondo l'Orlandi nel 1734) e questa sua lettera è notevole specialmente per la notizia che ci dà delle sue opere.

Un'altra lettera autobiografica trovasi nella miscellanea dell'Orlandi di Alessandro Mari pittore della scuola piemontese, che terminò la sua vita in Ispagna, al servigio del re Filippo V.

« Circa li miei anni con grande dispiacere mi riduco a confessarli che io nacqui alli 8 di gennaio del 1650. Il mio primo maestro fu Domenico Piola in Genova e più efficacemente un gentiluomo Genovese, detto sig. Gieronimo Marenghi, allievo di Pietro di Cortona, quale dipingeva per suo spasso et era uomo di profondo intendimento. Poi mi fu maestro il Cavalier Liberi in Venetia, indi studiai in Parma su l'opere del Correggio, e più in Modena, nella galleria del serenissimo Principe Cesare d'Este il vecchio ; di poi in Bologna il mio sempre di riverita memoria Lorenzo Pasinelli. Ditegli che io ho interrotto lo studio della pittura in diverse altre applicazioni così buone, come poco proficue, con molti e lunghi viaggi, et in somma che il mio spirito in tutte le cose impetuoso, et alquanto violento, mi ha reso nella mia gioventù poco costante ; sì che prendendo la mira sovente a diverse virtù, nè seguitandole con assiduità longa, sono con tutta la mia buona volontà, e non mala dispositione, rimasto un asino in tutto. Intanto la mia asinaggine ha incontrato l'approvazione d'uomini singolari nelle inventioni simboliche, e misteriose, e nella imitatione d'alcuni maestri antichi, da me studiati, quali m'è riuscito contrafare in modo che il sig. Co. Carlo Malvasia et il sig. Lorenzo Pasinelli et il Cav. Liberi gli hanno giudicati dello Schedoni, o senza dubbio della scola del Correggio, e Antonio Ramazzotti Bolognese mi farebbe il testimonio.

» E se volessi fare quest'onore a questi asini Buseconi, direi che ancor essi gli hanno giudicati di grandi uomini antichi ; a segno che il gran Legnanino con Paolo Pagani, nel fare la stima della galleria del defunto Castellano, hanno stimato una mia Madonna per opera del Barocci in prezzo di 35 Doppie, soscrivendosi ambidue alla nota.

» In somma se il Padre Maestro Orlandi volesse per tentazione porre il mio nome nel suo Abecedario, lo metta, con questa breve,

ma plenaria descritione: Ancora Alessandro Mari dalla naturale inclinatione fu concepito pittore; ma per la moltiplicità delle voglie, il parto non maturò, e fu un aborto ».

Le notizie biografiche del Mari furono pubblicate a p. 58 dell'edizione del 1719 dell'*Abecedario pittorico;* egli morì in Madrid l'anno 1707.

Di Giacomo Maria Giovannini pittore bolognese, nato nel 1667, morto a Parma nel 1717, vi sono tre lettere al P. Orlandi del 3 agosto, 10 agosto e 6 settembre 1703, con una *Nota delle deboli fatiche incise e dipinte* dal Giovannini.

Nella lettera del 10 agosto dà le seguenti notizie della sua vita:

« In quanto poi alle notizie che V. P. mi ricerca, le dico che il mio maestro è stato il sig. Gioseppe Roli, intorno però al dipingere, perchè, circa l' incidere è stato un mio caprizio. L' anno della mia nascita fu del 1667 alli 3 di maggio, e la patria è Bologna, che è quanto posso dirle dovendo presentemente tacere ciò che decorarebbe me stesso. Intanto V. P. termini la sua gloriosa operazione, che se sarò poi in termine di potercelo palesare non mancherò di farlo ».

Di Lodovico Antonio David[1] vi sono 19 lettere al P. Orlandi, scritte dal 21 luglio 1703 al dì 11 giugno 1704, con un compendio della sua vita, dal quale rilevasi ch' egli nacque a Lugano il 13 giugno 1648. « Uscito dagli studi umani per istimolo del proprio genio, si è applicato alla pittura in Milano sotto la disciplina del Cav. Francesco del Cairo l'anno 1666, e morto questo maestro, passò sotto la direzione d' Ercole Procaccini. Un anno dopo si portò a Venezia, trattenendosi a copiare le opere di Tiziano, Paolo Veronese, Tintoretto, ecc. Di là passò a Bologna, invitatovi dal Colonello Bati Rospigliosi, e vi si trattenne tutta la Sede vacante, finchè fu creato Papa Clemente X, nel qual tempo

[1] Vedi intorno a questo pittore: Délécluze E. J., *Louis David, son école et son temps; Souvenirs* (Paris, Didier, 1855, in 8°); Delaborde H., *David et son influence sur l'école française*. Nella *Revue des deux mondes* del maggio 1855 (pp. 749-770).

disegnò tutta la sala Magnani de' Caracci, parte del claustro di S. Michele in Bosco, e le tavole d'altare principali de' medesimi e e d'altri loro famosi discepoli, con documenti benignissimi del sig. Carlo Cignani, di cui si pregia di essere il minimo de' suoi discepoli.

» Ritornò poi a Venezia e un anno dopo andò a Mantova, ove disegnò tutte le opere di Giulio Romano, gli arazzi di Raffaello ed altre cose; poi ritornò a Venezia, e vi si è trattenuto sino al giugno 1684. Dove ha ritratto molti principali senatori e dame, ed ha fatto molte opere in publico e particolarmente l'organo della Madonna della Salute, il grand' ornato nel mezzo del soffitto della sala maggiore del Patriarcato, un gran quadro nel monastero di S. Giorgio maggiore; un altro del Presepio in S. Silvestro, per accompagnare l'adorazione dei Magi di Paolo Veronese, e la tavola dell' altare di S. Alessandro a cavallo per la Nazione Bergamasca, e negli ultimi anni del suo soggiorno ha studiato, sotto la disciplina del Conte di Verguda Francesco Damiani, le matematiche.

» In essa città nel fine del 1676 si è accompagnato in matrimonio con Teodora Biasii cittadina veneziana, e dopo d'avere tre figliuoli, avendo veduto un meraviglioso quadro di Rafaele, s' invogliò d'andare in Roma; ma non avendo veduto, nè studiato l'opere del Coreggio, si risolse di passare per Parma. E però fatto prendere a pigione un appartamento nel palazzo de' signori Lalata, agli Eremitani, vi si trasferì con la sua famiglia, et invaghitosi dello stesso Coreggio, s' applicò a copiare, in data proporzione dell' edifizio, la cupola del duomo, poi l'altra di S. Giovanni e la tribuna; così le tavole di S. Antonio e di S. Sepolcro, e fece di propria invenzione la tavola di S. Teresa in S. Maria Bianca.

» E non potendo credere le frottole che di quel gran uomo aveva più volte inteso anco nella stessa città, s' accinse a ricercare le notizie de prezzi che allo stesso Coreggio furono pagati, e ritrovando menzognero il Vasari et il volgo, procurò altre notizie da Coreggio, Mantova, Reggio e Modena; dove fatta prendere abitazione nella parocchia di S. Barnaba, si trasferì con la stessa famiglia nel fine del 1685. Copiò le tavole dell'Allegri, et altre cose in quella celebre galleria; et avendo stabilito di scrivere un' apo-

logia contro gli scrittori della vita e fortuna, ricavò da quegli archivi molte belle notizie, e nel mese di maggio del 1686 si portò in abitazione preparata a Roma, essendogli cresciuta di due figlie la famiglia, una nata in Parma e l'altra in Modena.

» Scopertosi in Roma il suo disegno di scrivere la detta apologia e vita del Coreggio, e le notizie da niuno prima ricercate, altri si invogliarono di fare la stessa cosa, e si sono cinque o sei anni dopo portati in Lombardia per ritrovare le medesime notizie, dandone a lui poco pensiero sì come quello che altro non ha desiderato che di fare al mondo palese la verità del gran Coreggio. Gli fu intanto suscitata una fiera lite per disperarlo di poter imprimere li disegni dell' opere di quel grand' uomo, a causa di certi privilegi già ottenuti dal Rossi Santaco alla Pace; e fu maneggiato da Mons. Saladino Vescovo di Parma di dare, in nome del detto Rossi, lire 400 a Maino Oddi perchè gli disegnasse le dette cupole, essendo questo stato discepolo del David in geometria, ed avendo veduto gli artifitii da lui usati per ricavare le stesse opere. Ma il Duca Ranuzio, conscio delle fatiche spese e disegno fatto da Ludovico, glielo impedì, ed intanto da una congregazione di tre primarii prelati, a posta deputata da Papa Innocenzo XII, fu decisa la lite a favore del David, annullando i privilegi del Rossi; anzi deputata nuova congregazione, si rese la libertà a' pittori di poter fare intagliare e vendere il ritratto de' Cardinali, che prima, per simili privileggi, era vietato.

» Intanto nel 1688 gli riuscì di dipingere una gran tavola dell'Assunta nella Cappella del Collegio Clementino, poi uno Sposalizio della Madonna, nella chiesa del noviziato de' PP. Gesuiti di Montecuccolo, e la tavola de' fondatori della Religione de' PP. del Riscatto in S. Dionigi Areopagita, e nel 1694 la cupola della capella del Collegio Clementino, dipinta quasi sempre anco di giorno a lume di candela per le continue pioggie, e fattala scoprire per la festa dell'Assonta per sentire le censure, poi ricoprirla e ritoccarla, com è necessità, a secco, furono dissipati i ponti promessi, et impiegati in altre fatiche, onde è restata tutta scordata, con altre emulazioni ben note a' pittori di Lombardia, che son venuti ad operare in Roma; essendo inoltre al David convenuto stentare cinque

anni a poter ritrarre un Cardinale, poi dopo gli è riuscito di ritrarne la maggior parte, come pure de' Regii Ambasciatori e Principi, anzi degli stessi Pontefici.

» Seguendo intanto, in quell' ore che poteva, gli studii letterari, risolse di estendere i suoi scritti dal particolare del Coreggio all' universale de' primi capi dell' arti del disegno; e però ha divisa l'opera in tre tomi; il primo sopra la scuola di Toscana e di Roma, il secondo sopra quella di Venezia, ed il terzo sopra l'altra di Lombardia; dove intende di confutare le menzogne del Vasari ed altri suoi seguaci sì intorno all' opere, come nelle vite de' medesimi et il titolo sarà: *Il disinganno delle principali notizie et erudizioni dell' arti più nobili del disegno.*

» Dove in ordine al Coreggio pretende con valide autorità, autentiche scritture, dimostrazioni e ragioni di provare non essere niun pittore nato più nobilmente d'Antonio, nè stato più civilmente di lui educato; niuno aver cercato la pratica di maggior numero di professori valentuomini in tutte le scuole più rinomate; nè fatto fatiche maggiori di lui per arrivare all' eccellenza alla quale è pervenuto. Niuno aver passato vita più tranquilla e felice, niuno più fortunato, riverito, stimato e premiato; nè aver più sostenuto di lui il decoro dell' arte.

» Per ridurre dunque a fine tali fatiche, con tutto che siano 18 anni che le ha principiate, non può così presto di tutte assolversene, trattandosi di contradire a tanti scrittori comunemente accettati, e per ritrovarsi esso David con l'aggravio di dieci figlioli in tempi i più calamitosi per la virtù che giammai Roma abbia veduto, oltre tante emulazioni incredibili, altro aiuto non avendo che di un suo figliuolo nomato Antonio, che pur esercita la pittura con direzione del padre, il quale in età di meno di 20 anni fece il ritratto dell' Em. D'Adda Legato di Bologna, del Principe Antonio Farnese et altri personaggi, e poco più d' un anno dopo per l' Eccellentissimo Niccolò Erizzo Ambasciatore di Venezia ha ritratto nello stesso tempo che il padre, la Santità del regnante Clemente XI, che ambedue benignamente ha onorato col farli in tale operazione sempre sedere alla sua presenza e gli ha fatto altri onori e grazie ».

Queste notizie biografiche, autografe del David, furono inviate al P. Orlandi con una sua lettera del 7 maggio 1704, che termina con queste parole:

« Gli accludo un ristretto della mia vita, da me descritta diffusamente, non perchè conosca che siavi cosa degna di vedere la luce; ma fatta al solo oggetto che li miei successori, in caso che qualcuno volesse dirne qualche particolarità, delle tante che mi sono accadute, lontano dal vero, possano difendere le mie, sebben deboli, sempre onorate azioni. Nè intendo già che la P. V. abbia da registrare esso compendio; ma solo gliel' invio per sua informazione; ma bensì di quel poco che gli accenno intorno alli miei scritti del Correggio, lo registri pure di peso, perchè ho tanto in mano da poter sustentare ogni proposizione in esso foglio descritta ».

Oltre alle lettere autobiografiche di Simone Brentana, di Antonio Lorenzini, di Antonio Balestra, di Alessandro Mari, di Giacomo Maria Giovannini, di Lodovico Antonio David, nella miscellanea del P. Orlandi vi sono notizie biografiche di Francesco Monti, detto per antonomasia il *Brescianino delle battaglie,* che nacque a Brescia il 9 settembre 1638[1] da Vincenzo Monti e da Orsola Picinardi, e morì a Parma nel 1712; di Gio. Antonio Capelli, nato a Brescia il 25 maggio 1664 da Bartolomeo Capelli e Margherita Piacenza, che fu scolaro in Bologna di Lorenzo Pasinelli, in Roma di Gio. Battista Gauli, detto per soprannome Baciccio, o Bacciccio. Altre notizie riguardano Biagio Falcieri, pittore della scuola veneziana, nato a Sant'Ambrogio nel Veronese l'anno 1628, morto nel 1703; Alessandro Varotari, detto il *Padovanino,* nato nel 1580, morto nel 1640; Giulio Carpioni, pittore e incisore veneziano, nato nel 1611, e allievo del precedente; Lodovico Dorigny, pittore e incisore francese, nato a Parigi nel giugno del 1654, morto a Verona nel 1742; Pompeo Ghiti, nato in Marone nel gennaio del 1631 da Bartolomeo Ghiti e Maddalena degli Obici, morto nel 1703; Antonio Triva, nato a Reggio il 4 agosto 1626 da Francesco Triva e Barbara Zanichelli,

---

[1] Secondo il Campori nacque nel 1640. (V. *Gli artisti negli Stati Estensi*, Modena, 1855, p. 323).

morto il 16 agosto 1699; Angelo Bracchi, pittore bresciano di prospettiva, morto il 29 novembre 1700; Antonio Pellegrini, nato a Venezia il 29 aprile 1675, allievo di Paolo Pagani; Benvenuto da Garofalo, detto *Tisio*, ferrarese; Francesco Bassi, cremonese, nato il 7 maggio 1640, morto nel 1700, con molte notizie delle sue pitture specialmente esistenti in Venezia; Giovanni Maria Viani, bolognese, nato nel 1670; Lucia Scaligeri, figlia di Domenico Scaligeri e di Angelo Vinaccesi, cittadina veneta e bresciana, nata in Venezia l'anno 1637, allieva di Alessandro Varotari nella pittura. Sposò nel 1659 Alessandro Righini negoziante milanese e venne a morte il 12 febbraio 1700.

Terminerò dando breve notizia delle altre lettere autografe che si trovano nella miscellanea del P. Orlandi, oltre a quelle che ho qui pubblicate. Queste sono: diciotto lettere di Lodovico Antonio David dal 25 aprile 1703 al 12 novembre 1704; una di Carlo Cignani del 20 gennaio 1704; tre di Girolamo Baruffaldi dell' 11 aprile, 13 giugno e 8 settembre 1704; due di Alessandro Mari del 17 settembre e 2 dicembre 1704; quattro di Giacomo Maria Giovannini del 6 settembre 1701, 10 e 23 agosto e 6 Settembre 1703; undici di Giulio Antonio Averoldo dal 3 aprile 1700 al 16 novembre 1704; cinque di Sebastiano Resta dall' 8 maggio 1701 all' 8 novembre 1704; tre di fra Carlo Alberto Ferzegro del 15 e 21 febbraio 1702 e 15 ottobre 1704; una di Gio. Pellegrino Dondi del 3 luglio 1704; una di Giuseppe Montani del 2 dicembre 1701; una di Francesco Berti del 25 novembre 1701; due di Angelo De Rossi del 28 settembre 1701 e 8 luglio 1702; tre del Vescovo d'Arezzo dal 23 marzo 1700 al 22 novembre 1703; una di fra Simone Bertazzoli del 21 novembre 1703; una di Pietro Dandini del 22 ottobre 1702; una di fra Maurizio Mantuani del 6 novembre 1702; una di Fortunato Vinaccesi del 1° aprile 1704; una di Carlo Brisighella dell' 11 aprile 1704; una di Cesare Marchetti del 17 settembre 1704; una di Ercole Giusti del 24 settembre 1704; e una di Bernardino Barbieri del 26 settembre 1702.

Oltre ai sonetti in lode del P. Orlandi che si trovano premessi alla prima edizione del 1704 dell'*Abecedario pittorico*, si trovano

trascritti in fine alla Miscellanea ms. 1865 altri due sonetti, uno, con assai lunga coda, di Alessandro Mari, che incomincia:

Maestro Orlando, già ch' in dotte carte,

l'altro in dialetto bolognese di Gio. Pietro Zanotti, che incomincia:

Urland al Paladin d'amor qusì cott.

Lodovico Frati.

Intorno al restauro e al significato di un gruppo in marmo

DELLE RR. GALLERIE DEGLI UFFIZI [1]

In fondo al primo corridoio delle RR. Gallerie di Firenze, sopra una base di legno trapezoidale, che ha incastrata sul davanti una stele funeraria, molto bella ed arcaica, è posto un gruppo in marmo bianco, di grandezza naturale, rappresentante Ercole in lotta con un Centauro. Riservandomi di indagare la provenienza e il tempo non solo di questo, ma di tutto il materiale plastico di quella raccolta, dirò intanto che il gruppo che riproduco, forse proveniente anch'esso da Roma, esisteva nella collezione medicea, restaurato come è, già fin dal principio del sec. XVIII, perchè si trova descritto sotto il n. 40 del più vecchio inventario esistente, che è quello del 1704. Il restauro, probabilmente eseguito nella seconda metà del 1600, è anche firmato su un angolo della base con queste lettere:

I · G · D · F ·

La parte antica che si riduce al Centauro, tranne le braccia, la testa e la coda, e a tutto il piede destro e alle dita del sinistro di Ercole, mostra diverse e complicate fratture, che si possono, fino a un certo punto, seguire anche sulla riproduzione. La base in mas-

[1] Per ciò che riguarda le principali notizie e la bibliografia del mito di Ercole, v. ROSCHERER, *Lexicon der Griechischen und Romischen Mytologie*, alla voce corrispondente.

sima parte è antica, e le parti di restauro, agli angoli, si riscontrano facilmente. La sorte però ci ha conservato tanto di questo gruppo, da potere ammirare la fattura squisita del Centauro, e il grande studio speso dall'artista nel saper cogliere e riprodurre il momento più tragico di quella mitica lotta.

Ma di questa condizione favorevole non seppe trar partito il restauratore secentista, che, volendo riparare ai guasti del tempo, non riuscì ad altro che a deturpare, falsando l'atteggiamento del mostro, le parti mancanti, e a ricostruire fantasticamente la figura di Ercole. Ne risultò in sostanza un tutto più mostruoso forse del mostruoso Centauro, che i soli profani di arte antica possono ammirare incondizionatamente. Il battesimo poi, che qualche erudito della fine del secolo passato (poichè negli inventari più antichi è indicato solo come *Ercole e il Centauro*) volle imporgli, fu per inesattezza analogo al restauro.

Il Centauro è raffigurato nell'atto di soccombere: i garretti posteriori già toccano il suolo; la gamba anteriore destra sta per inginocchiarsi; solo la gamba anteriore sinistra, rigida e puntellata in terra, tenta, più per istinto che per altro, di sorreggere il corpo che mostra nelle contrazioni e nelle pieghe i segni della debolezza e della sconfitta. È un'istantanea stupenda fissata nel marmo del momento, per così dire, iniziale della catastrofe in una lotta. Quanta efficacia in quelle membra che hanno già piegato, e quanta vigoria disperata in quella gamba ancor rigida e salda al suolo, che è come l'ultimo baluardo di resistenza! La testa e le braccia, di restauro, come ho detto, non sono però così corrispondenti al naturale, al pari delle altre parti antiche.

La testa del Centauro non ha nulla di selvaggio e di rude, diversamente da tutte le altre riproduzioni classiche di mostri di tal natura, e nemmeno ha i segni dell'abbattimento, così rimarchevoli in tutto il resto del corpo: la bocca aperta pare che si stia lamentando contro uno scherzo villano. Il suo viso è tale, che, se gli chiudiamo la bocca e l'adattiamo sul corpo di un Cristo crocifisso, avremo una discreta immagine del Nazareno. Ma non è sola la testa quella che ha un atteggiamento autonomo, strano, contrario al carattere della lotta, opposto, sopratutto, e non rispondente alla po-

Ercole in lotta con un Centauro.

(Firenze, RR. Gallerie degli Uffizi).

sizione delle membra superstiti, poichè anche il braccio sinistro è stato foggiato a casaccio, senza movimento e significato. Che cosa voglia, o tenti di fare con la mano socchiusa all'altezza della testa, io non so: così a quel modo, non indica nè un tentativo di allontanare la mano dell'avversario, e nemmeno un gesto di dolore. Viceversa il braccio destro, di restauro con tutto l'omero e la mammella di questo lato, atteggiato giusto, essendo già superstite la mano che, non avendo potuto raggiungere il braccio dell'assalitore, ha afferrato disperatamente e sollevata la pelle di leone pendente, nel trambusto, dal braccio sinistro di Ercole, esprime un atto istintivo di difesa per potersi sottrarre alla stretta dell'avversario. Ma anche questo braccio non è scevro di mende per la sua posizione, che risente di un difetto originario. Infatti riesce difficile, ad uno che non sia acrobata di mestiere, girare a quel modo il braccio dietro la schiena e afferrare con la mano, portata all'altezza della testa, la pelle di leone.

Anche la figura di Ercole, dal punto di vista statico, potrebbe risentire di un difetto originario, indicato dalle parti superstiti dei piedi, se esso non si dovesse piuttosto attribuire alla struttura delle gambe, troppo calma la destra e troppo piegata al ginocchio la sinistra. Invece dobbiamo immaginarci la figura antica con minori inflessioni del moderno Ercole. Al quale sopratutto possono farsi molti appunti d'indole anatomica. Salta agli occhi di ognuno, credo, che le pieghe del fianco e dell'addome sono esagerate ed inverosimili. Lo stesso si dica della schiena, che mostra la linea della colonna vertebrale contorta e troppo incavata, e delle spalle che, nei muscoli, non rivelano sufficientemente lo sforzo che tutto l'insieme della figura, guardata di prospetto, mostra di fare. Questo difetto di energia, nelle parti che più dovrebbero mostrarne, è notevole ancora di più nel braccio destro, teso in avanti, che colla mano costringe il capo del Centauro ad inclinarsi. La mano in ispecie, che dovrebbe ghermire i capelli del mostro biforme e tirare a sè, al contrario è poggiata aperta sulla testa, non altrimenti di come si potrebbe fare in atto carezzevole. Cosicchè il viso del Centauro, che vorrebbe esprimere dolore e ira insieme, appare ancor più grottesco sotto una spinta così lieve. Il braccio sinistro di Ercole, na-

scosto sotto la pelle di leone dal gomito al polso, ha ghermito e costretto all' impotenza il braccio destro del Centauro. La parte migliore di tutta questa figura di restauro è la testa, che ripete un tipo tradizionale di Ercole.

Il restauratore inoltre è stato poco felice eziandio negli accessori. Tra Ercole e la pelle di leone, che gravita sul dorso del Centauro (v. ripr. di tergo), aderente ad essa, ma non, come pare, assicurato al braccio o al fianco del primo, si vede un istrumento strano, foggiato dall'oscuro restauratore, con un pezzo di sua invenzione nella parte superiore, a spada e scudo insieme. È come un piccolo scudo lunato, una specie di *skyphos*, simile a quello usato dalle Amazzoni, nel cui cavo è inserita l'elsa di una robusta (e troppo larga!) daga, la cui continuazione, indietro, è antica come la pelle alla quale aderisce. Tale istrumento è indicato negli inventari delle Gallerie col nome di *parazzonio*. Esso però non è altro che la faretra di Ercole, staccatasi e allontanatasi, nella lotta, dal fianco, al quale mi sembra che dovesse essere assicurata con una tracolla. Se si volesse quindi correggere questo brutto restauro, bisognerebbe pensare un pochino anche al *parazzonio!* Ma chi mai potrà correggere tutti gli errori dei restauri, che sono moltissimi nella raccolta archeologica delle RR. Gallerie degli Uffizi? Perciò è cosa più agevole cercar di modificare, o sostituire qualche targhetta.

***

Quella posta sotto il gruppo esaminato dice che è *Ercole che abbatte il Centauro Nesso!* Ricordiamoci intanto che l' Ercole non esisteva prima del su riferito restauro; esisteva bensì un suo attributo costante, vale a dire la pelle del leone Nemeo, superstite insieme con buona parte del corpo del mostro. D'altra parte si sa che anche i Centauri erano rappresentati con una pelle di animale sul braccio, o sulla spalla, come si può riscontrare sui due famosi esemplari in marmo nero, del tempo di Adriano (trovati a Tivoli, ed ora conservati uno a Louvre e l'altro nel Museo Capitolino), attribuiti agli artisti asiatici Aristea e Papia; ma non essendo una pelle di

Ercole in lotta con un Centauro.

(Firenze, RR. Gallerie degli Uffizi).

leone, si può oppugnare la supposizione che quella del gruppo in questione non appartenesse ad Ercole. Pare certo quindi che la figura mancante dovesse essere quella di Ercole, perchè si sa che l'arte antica, greca e romana, ritrasse più volte questo eroe in lotta con Centauri, poichè era diffusa la leggenda, secondo la quale egli si sarebbe trovato in conflitto con tal gente per ben due volte durante la sua vita, come vedremo. Anzi, tra le sue imprese accessorie, è appunto la lotta con i Centauri quella più spesso trattata. Però, ancor prima di queste rappresentazioni, nelle quali figurava Ercole, per tutto il mondo greco era popolarissima la mitica lotta tra i Lapiti, che abitavano le pendici meridionali dell' Olimpo, e i Centauri, che avevano stanza sul monte Pelio. Questa lotta che ebbe origine da un incidente verificatosi alle nozze di Piritoo, si supponeva anteriore alla guerra di Troia, perchè vi avrebbe partecipato, difendendo Piritoo e i Lapiti, Teseo e Nestore nella sua prima giovinezza. Nel lib. XII delle *Metam.* di Ovidio, Nestore stesso fa un minuto e colorito racconto di questa impresa, e delle cause che la determinarono. I Centauri però di questo primo tempo non erano concepiti ancora di natura biforme, ma soltanto come uomini pelosi, rozzi, violenti e selvaggi. Più tardi, circa il sec. VI a. C., l'immaginazione incominciò a trasformarli, attribuendo loro solo il corpo e le zampe posteriori equine, ma conservando sempre il viso umano. Di questa prima trasformazione non credo che rimangano copiose rappresentazioni sui monumenti. Ai tempi di Fidia (sec. V) incominciarono ad acquistare la forma tradizionale più bella. Spesso quindi si rappresentarono scene della lotta con i Lapiti sui pubblici edifizi. Una Centauromachia famosa era quella del frontone occidentale del tempio di Zeus in Olimpia, attribuita da Pausania (V, 10, 2), ad Alcámene di Atene, scolaro di Fidia e continuatore della scuola attica, dopo la sua morte. Altre Centauromachie da ricordarsi erano quelle sul tempio di Teseo in Atene, e quell'altra sulle metope del fregio meridionale del Partenone. Però in tutte codeste Ercole non è mai rappresentato. Viceversa della lotta che egli dovette sostenere con i Centauri vi sono riproduzioni specialmente su pitture vascolari, in vasi di Vulci e di altre località.

L'incontro di Ercole col Centauro Nesso poi è riprodotto, una sola volta, su una pittura pompeiana del Museo Nazionale di Napoli: vi si vede l'eroe, che porta in collo il piccolo figliuolo Illo, e dinanzi a lui Nesso, in attitudine umile e supplichevole. Quindi dobbiamo supporre che nei primi tempi imperiali, specialmente per opera di artisti greci e asiatici, vi fosse, questa volta nel mondo romano, un ritorno alle leggendarie imprese eroiche, che si erano rappresentate in Grecia durante i secoli V e IV a. C. Erano imitazioni arcaicizzanti non solo nella forma, ma anche nel concetto. Però non credo che, col rifiorire di queste rappresentazioni mitiche, si alterassero di molto lo spirito e i dettagli di certe leggende, che d'altra parte erano accolte e tramandate da poeti latini del tempo augusteo. Tradizioni e leggende che, attraverso tutto il Medio Evo e il Rinascimento, giunsero fino a noi come furono da quelli raccolte e tramandate.

Ovidio (*Metamor.*, IX, versi 5-34) così racconta l'episodio dell'uccisione del Centauro Nesso, che fu una delle ultime imprese accessorie (*parerga*) di Ercole:

— Namque, nova repetens patrios cum coniuge muros,
Venerat Eueni rapidas Iove natus ad undas.
Uberior solito, nimbis hiemalibus auctus,
Verticibusque frequens erat atque impervius amnis.
Intrepidum pro se, curam de coniuge agentem
Nessus adit, membrisque valens scitusque vadorum
« Officio » que « meo ripa sistetur in illa
Haec » ait « Alcide: tu viribus utere nando ».
Pallentemque metu, fluviumque ipsumque timentem
Tradidit Aonius pavidam Calydonida Nesso.
Mox, ut erat, pharetraque gravis spoliaque leonis, —
Nam clavam et curvos trans ripam miserat arcus —
« Quandoquidem coepi, superentur flumina » dixit:
Nec dubitat, nec qua sit clementissimus amnis
Quaerit, et obsequio deferri spernit aquarum.
— Iamque tenens ripam, missos cum tolleret arcus,
Coniugis agnovit vocem; Nessoque paranti
Fallere depositum « Quo te fiducia » clamat
« Vana pedum, violente, rapit? Tibi, Nesse biformis,
Dicimus; exaudi, nec res intercipe nostras!
Haud tamen effugies, quamvis ope fidis equina;

Vulnere, non pedibus te consequar ». Ultima dicta
Re probat, et missa fugientia terga sagitta
Traicit: exstabat ferrum de pectore aduncum,
Quod simul evulsum est, sanguis per utrumque foramen
Emicuit, mixstus Lernaei tabe veneni.
Excipit hunc Nessus: « Neque enim moriemur inulti »,
Secum ait; et calido velamina tincta cruore
Dat munus raptae, velut inritamen amoris. —

Da tutto questo racconto è chiaro che l'eroe non si azzuffò con Nesso, come si vorrebbe che rappresentasse il gruppo delle Gallerie, ma lo trafisse da lontano con un dardo avvelenato nel sangue dell'Idra. Non si può quindi immaginare che la leggenda, pur così dettagliata e concorde nelle sue parti, fosse stata interpretata diversamente dallo scultore del tempo degli Antonini, al quale si può far risalire il Centauro superstite del gruppo in parola. Quest'ultima impresa, che doveva più tardi cagionare la morte dello stesso protagonista, per il modo come si svolse, non poteva essere espressa a nessun costo in un gruppo rappresentante Ercole alle prese con un Centauro. Quindi, se la figura mancante del gruppo era, come pare, davvero Ercole (e non un Lapite o Teseo), dobbiamo pensare a qualche altra impresa compiuta da quell'eroe, per poterlo spiegare.[1]

Come ho detto sopra, Ercole, prima d'incontrarsi con Nesso al fiume Eveno, aveva dovuto sostenere e respingere l'assalto di molti Centauri, in un altro momento della sua perigliosa vita. Egli dunque, tornando col cinghiale, vivo, di Erimanto, fu ospitato dal Centauro Folo, che gli apprestò carni arrostite ed ebbe l'imprudenza di attingere dal vino, che era comune a tutti i Centauri, in onore dell'ospite. Naturalmente costoro si ribellarono, e ne seguì una lotta accanita, e un inseguimento da parte di Ercole, che li disperse. Anzi, senza volerlo, durante la fuga, che dovette durare a lungo,

[1] Quasi tutti i mitologici e poeti posteriori al sec. V, che trattarono delle imprese di Ercole, attinsero, direttamente, o indirettamente, dall'opera di un tal Paniasi di Alicarnasso, parente di Erodoto, appunto di quel tempo, il quale scrisse un poema in 14 libri intorno a quelle imprese. Le quali nel suo poema dovevano avere la stessa forma con cui furono tramandate fino a noi.

egli ferì il sapiente Centauro Chirone, che si era stabilito a Malea, dacchè i Centauri furono cacciati dalle loro sedi originarie dai Lapiti. Quindi, o la figura mancante in quel gruppo non era quella di Ercole, o se era, il gruppo medesimo doveva rappresentare un episodio della lotta che egli dovette sostenere con i Centauri, anteriormente all'incontro di Nesso. Ripugna la supposizione che l'artefice del secondo secolo dell'Impero avesse apportato una modificazione così notevole alla leggenda dell'uccisione di Nesso, da farlo piegare proprio sotto le poderose braccia dell'eroe. Non si sa, ma è probabile che il gruppo in questione fosse, se non addirittura una copia, almeno inspirato da un'altra scultura precedente; ad ogni modo può darsi che esso stesso, a sua volta, servì di ispirazione a Gian Bologna che modellò l'altro gruppo, pure in marmo bianco, di Ercole in lotta con un Centauro, esistente sotto la loggia dell'Orgagna a Firenze. È positivo però che in quel tempo ci fu un ritorno nella trattazione plastica dei Centauri, in ispecie come argomento di decorazione, come possono attestare quegli stessi del Louvre e del Capitolino. L'esemplare delle Gallerie, ad ogni modo, è interessante, non solo per l'arte con cui fu scolpito, ma anche, e sopratutto, per il concetto nuovo affatto che rappresenta. Non sappiamo dove fosse destinato, ma poteva costituire un bel gruppo ornamentale in una palestra, o in un cortile o giardino di una villa patrizia.

Così come è ora, può destare curiosità, ma non ammirazione, specialmente da parte di chi sa non potersi trattare in nessun modo del lascivo Nesso. Già i vecchi inventari, come ho ricordato, e lo stesso Amelung (*Führer-durch die Antiken in Florenz,* p. 17, n. 16) l'indicano solo, con molto discernimento, come una lotta tra Ercole e un Centauro, e a questa indicazione, più vaga e generica, ma certo più esatta dell'attuale, dovrà attenersi chi lo vorrà studiare ancora in avvenire.

Firenze, 27 maggio 1907.

EDOARDO GALLI.

GENTILE DA FABRIANO E BICCI DI LORENZO

Alcuni mesi fa, tutti i giornali annunziavano la fortunata scoperta di un dipinto di Gentile da Fabriano nel Museo Civico di quella città. Si trattava di un' anconetta, rappresentante la Madonna in trono con l'infante e i ss. Giovanni Battista ed Iacopo, sfuggita fin allora all'occhio attento dei ricercatori perchè deturpata e ricoperta da un grossolano restauro del '600. Ma Adolfo Venturi intravide sotto i colori « viscidi e nerastri » del restauratore seicentesco i caratteri dell'arte del primo Quattrocento: difatti, incominciata per suo suggerimento la ripulitura, « di mano in mano che la pittura cadeva » apparvero manifesti i segni di Gentile da Fabriano, « ora i capelli biondi delle figure e quelli ispidi ed irti di san Giovanni Battista: ora le carni chiare della Vergine, del Bambino, di san Iacopo Maggiore e le abbronzate del Battista. E poi apparve la letizia dei colori smaltati di Gentile nell'azzurro del manto della Vergine, nel rosso rubino della sua tunica, nel roseo mantello foderato di verde del Battista.... Ad ogni modo non può cader dubbio che la pittura discoperta sia opera primitiva di Gentile da Fabriano, prossima per tempo alla Incoronazione di Brera, con la quale ha rapporti il tipo di Maria, il movimento delle vesti, la gamma dei colori.... È un fiore della giovinezza del celebre maestro rispuntato fuor dalla fuligine secentesca ».[1]

Ho voluto riportare queste parole per mostrare quanto facilmente l'entusiasmo di una scoperta annebbi anche gli occhi più sperimentati e faccia perdere quel senso della « qualità » che è la

[1] A. Venturi nell'*Arte*, 1906, anno IX, fasc. III, p. 222. Cfr. *La Rivista Marchigiana Illustrata*, maggio 1906, pp. 146-147.

dote precipua del conoscitore. Perchè, anche dalla riproduzione con cui il Venturi accompagnava quelle sue parole, era facile scorgere nella tavoletta l'opera mediocre di un qualche umile pittore fiorentino del primo Quattrocento. Ciò è a tutti evidente ora che, nella Mostra di antica arte Umbra, la tavoletta di Fabriano è esposta accanto alla Madonna autentica di Gentile del Museo Civico di Pisa. Perfino il Catalogo della Mostra, edito a cura del Comitato esecutivo, si arrischia a porre un punto interrogativo dopo il nome del Fabrianese.[1] E il Mason Perkins, nella *Rassegna d'Arte* del giugno dell'anno corrente,[2] osserva: « Strana assai ci pare l'attribuzione al grande maestro della piccola tavola del Municipio di Fabriano, la quale, nonostante il bel colorito e talune rassomiglianze abbastanza superficiali colla maniera di Gentile e dei suoi seguaci, è ovviamente di provenienza toscana, di uno di quegli sconosciuti e umili artisti che lavoravano a Firenze e nei dintorni durante la prima metà del Quattrocento e subirono, fra altre influenze meno marcate, quella del maestro marchigiano. Anzi, noi di questo innominato abbiamo riconosciuto diversi lavori in varie raccolte pubbliche e private. Con Gentile stesso, in ogni modo, il simpatico quadretto poco ha da fare ». Se il Mason Perkins avesse avuto più familiare l'arte fiorentina dei primi decenni del Quattrocento, non avrebbe esitato a determinare in un modo più certo questa sua intuizione. Il quadretto fabrianesco si riconnette difatti all'arte di un pittore, che fu veramente molto attivo in quel tempo e di cui si trovano con frequenza le opere in chiese e in raccolte private: Bicci di Lorenzo. E non importa andar lontano per i confronti. Nella stessa Pinacoteca di Perugia si trova (sala di Taddeo Bartoli, n. 22) un

[1] *Catalogo della Mostra d'Antica Arte Umbra*, Perugia, 1907, p. 29, num. 13.

[2] Loc. cit., p. 91, in nota. Cfr. G. Gronau, Die Ausstellung alter Kunst in Perugia, nella *Kunstchronik* del 7 giugno 1907: « Daneben (al quadro pisano) hing ein jüngst vielbesprochenes Bildchen der Madonna mit zwei Heiligen der Pinakothek von Fabriano, dessen Entdeckung durch A. Venturi urbi et orbi angepriesen worden ist. Es bestand diese Probe recht schlecht und muss es sich wohl gefallen lassen in die Anonymität zurückbefördert zu werden, der es zu Unrecht entrissen worden ».

Bicci di Lorenzo. — Madonna col Bambino e Santi.

(Pinacoteca di Fabriano).

Gentile da Fabriano. — Madonna del polittico Quaratesi.

(Londra, Buckingham Palace).

trittico, rappresentante lo Sposalizio di S. Caterina e sei Santi, già attribuito a Taddeo Gaddi e dal Sirén giustamente rivendicato a Bicci di Lorenzo.[1] Basta confrontarlo con la tavoletta di Fabriano, per persuadersi che questa appartiene alla stessa arte. Si osservi la forma della testa della Vergine, inclinata a sinistra con un gesto prediletto da Bicci, il tipo del Bambino, il modo di panneggiare, facile ma superficiale. Il sant' Iacopo, nella posizione della testa e nel tipo, è simile al san Giovanni che battezza Cristo, nella predella del trittico perugino. Chi voglia, può continuare questi raffronti con qualcuna delle molte opere di Bicci, indicate da Osvald Sirén, il quale fu dei primi a richiamare l'attenzione su questi umili, ma troppo trascurati pittori degli inizi del '400.

Sotto certi rispetti, la tavoletta di Fabriano è inferiore alla maggior parte delle opere ivi ricordate: certi difetti, come la soverchia lunghezza dell' indice destro, nel Battista, farebbero pensare all' opera di un seguace inferiore. Ad ogni modo, resta certo che il dipinto appartiene all' arte fiorentina dei primi decenni del secolo XV, e fu eseguito da Bicci di Lorenzo o nella sua bottega.

Quanto all' attribuzione a Gentile da Fabriano, che ha inopinatamente collegato il nome del grande maestro con quello del modesto artefice fiorentino, può giustificarsi per quanto dirò. L'influenza di Gentile sull' arte fiorentina del '400 fu, come è noto, grandissima. La tavola eseguita nel 1423 per la cappella di Palla Strozzi, in S. Trinita, richiamò, come già mostrai,[2] l'attenzione e l'ammirazione dello stesso Masaccio. Un altro grande polittico da altare fu eseguito da Gentile nel 1425 per la cappella Quaratesi, nella chiesa di S. Niccolò oltrarno. Fino a poco tempo fa, di quel polittico non si conoscevano che le figure laterali, passate alla Galleria degli Uffizi: la parte centrale fu rinvenuta nel 1905 nelle raccolte reali del Buckingham Palace, in Londra, e le quattro storiette della

[1] O. Sirén, Di alcuni pittori fiorentini che subirono l'influenza di Lorenzo Monaco. Estr. dall'*Arte*, anno VII, fasc. IX-X, p. 10.

[2] G. Poggi, *La cappella e la tomba di O. Strozzi nella chiesa di S. Trinita*, Firenze, Barbèra, 1903, pp. 18-19.

predella nel Museo Cristiano Vaticano.[1] Ora, la Madonna col Putto e angeli, raffigurata nella parte centrale e che do riprodotta, fu imitata — potrei dire copiata — da Bicci di Lorenzo in una tavola della Galleria di Parma (sala XXII, n. 456). Essa porta la data 1433 ed è quindi posteriore di nove anni al polittico Quaratesi; dietro vi è scritto: « Lorenzo di Bicci. Fu nella chiesa delle soppresse monache di S. Niccolò. Acquistato in Firenze nel 1787 ».[2] La chiesa donde proviene il dipinto — omonima alla chiesa ove stette il polittico Quaratesi — è la chiesa di S. Niccolò in Via del Cocomero, situata dove è oggi il grande salone dell' Istituto Musicale. Il Richa, che vide la tavola completa al suo posto, così ne parla: « La chiesa, la quale fu fabbricata con magnificenza da Lemmo Balducci.... ha una porta di buon disegno, sopra la quale in una lunetta dell' arco avvi un S. Niccolò a fresco, di mano di Lorenzo di Bicci, siccome del medesimo pittore è il quadro nella testata della tribuna, dipinto sull' asse, e che rappresenta Maria col suo Bambino ed a' lati i santi Gio. Batista, Matteo, Niccolò e Benedetto ».[3] Dei santi che erano effigiati nei lati del polittico ignoriamo le vicende: la parte centrale, che è a Parma, imita evidentemente la Madonna del polittico Quaratesi. L' abbigliamento della Madonna, il modo con cui è disposto il lembo del manto che la ricuopre, l'atteggiamento del Bambino, la posizione degli angeli adoranti ai lati del trono, sino la ricca stoffa sui gradini del trono, tutto concorda nelle due pitture. Anche Bicci di Lorenzo rimase affascinato dalla gentilezza e dall' eleganza dell' arte del Fabrianese e cercò di emularla, come gli riuscì. Un riflesso lontano di quell' arte è nella tavoletta di Fabriano e potè trarre in inganno sulla sua attribuzione.

GIOVANNI POGGI.

---

[1] Cfr. *Rivista d' Arte*, anno III, num. 9, pp. 174-175, e pel ritrovamento della predella O. SIRÉN nell' *Arte*, anno IX, fasc. V, pp. 332-334. A. SCHMARSOW, che già aveva attribuito le quattro storiette del Vaticano a Masaccio, ritorna, ma, mi pare, senza convincere, sulla sua attribuzione nell' *Arte*, anno X, fasc. III, pp. 209-217.

[2] C. RICCI, *La R. Galleria di Parma*, Parma, 1896, p. 344.

[3] RICHA, *Not. istor. delle Chiese Fior.*, tomo VII (1758), p. 35. Lorenzo di Bicci fu spesso confuso col figlio; egli morì nel 1427, mentre il quadro di Parma ha la data 1433.

Bicci di Lorenzo. — La Madonna col Bambino.

(Parma, R. Galleria).

UN DISEGNO E UN CHIAROSCURO DI PIERIN DEL VAGA
IN FIRENZE

Pierin del Vaga, il tanto dal Vasari celebrato continuatore dell'arte di Raffaello, che abbellì Roma di sue pitture e di stucchi e Genova delle decorazioni del Palazzo Doria, fu tra i pochi artisti fiorentini che non lasciassero in patria quasi traccia della propria eccellenza.

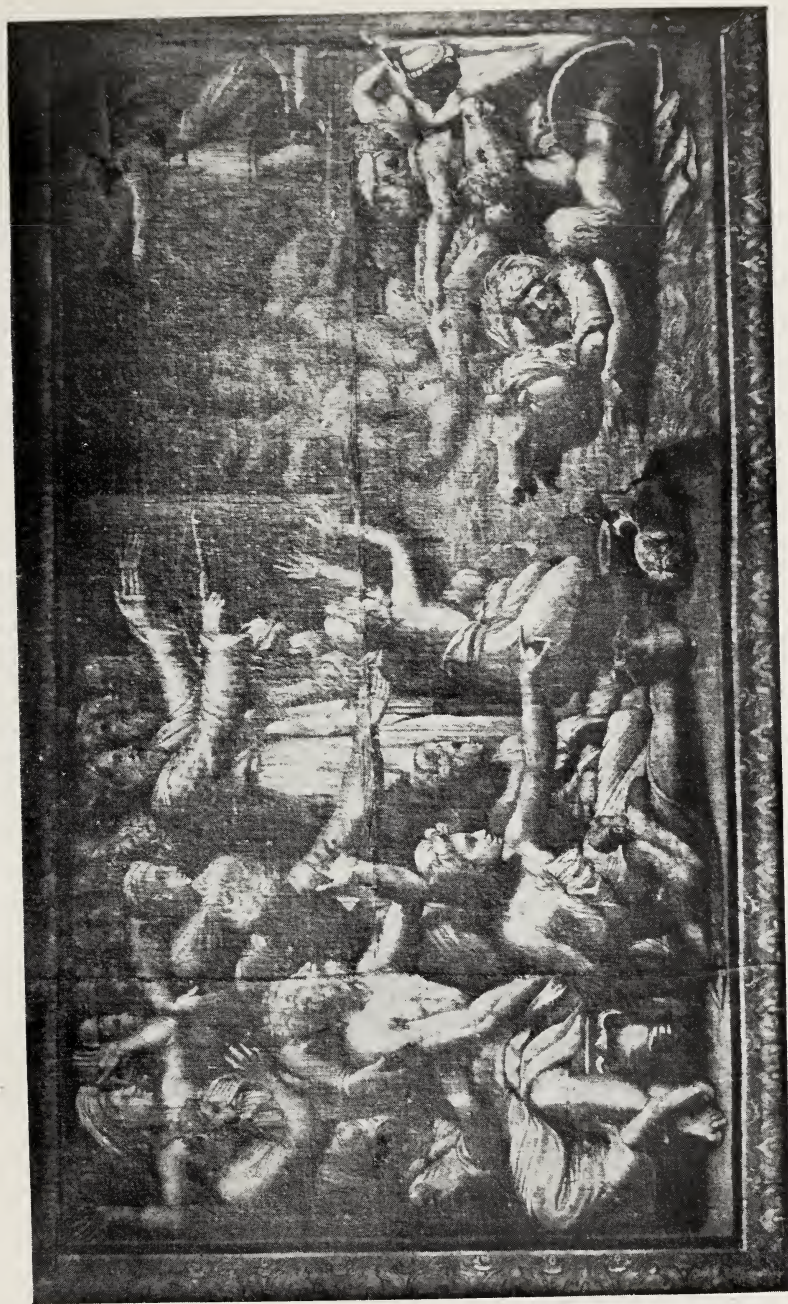
Narra il Vasari come Pierino l'anno 1523, per fuggire la pestilenza che affliggeva Roma, si risolvette a tornare a Firenze, donde era partito da fanciullo, e per lasciare in patria una memoria degna della propria celebrità e della considerazione in cui era tenuta la scuola Romana, accettasse di dipingere per la compagnia dei Martiri nel convento di Camaldoli una grande parete con la storia dei 10 mila martiri « quando e' sono condennati alla morte dinnanzi a' due imperadori romani, che dopo la battaglia e presa loro gli fanno in quel bosco crocifiggere e sospendere a quegli alberi .... ed ancora che il luogo fosse diserto ed il prezzo piccolo, pure fu di tanto potere l'invenzione della storia e la facciata, che era assai grande, che egli si dispose a farla; oltrechè egli ne fu assai confortato da chi gli era amico, attesochè questa opera lo metterebbe in quella considerazione, che meritava la sua virtù fra i cittadini, che non lo conoscevano, e fra gli artefici suoi in Firenze dove non era conosciuto se non per fama.

» Deliberatosi dunque a lavorare, prese questa cura, e fattone un disegno piccolo, che fu tenuta cosa divina, e messo mano a fare un cartone grande quanto l'opera, lo condusse non si partendo da quello, a un termine, che tutte le figure principali erano finite del tutto ».

Segue una minuta entusiastica descrizione, che è inutile riportare, visto che il cartone qualche decennio più tardi andò disperso e che l'affresco non fu mai eseguito, poichè manifestatasi la peste anche in Firenze, il convento di Camaldoli fu tramutato in lazzaretto e Pierino se ne partì per non più ritornare.

Solo testimone di così magnificato lavoro rimane il piccolo disegno « che fu tenuto cosa divina » e che da pochi anni è tornato in Firenze ad arricchire la pregevole raccolta di disegni del noto critico d'arte e collezionista Mr. Charles Loeser.

In linea generale esso corrisponde alla descrizione del Vasari; naturalmente essendo poco più che uno schizzo, non vi si veggono dettagli di espressione e di ornamenti; ma la disposizione dei gruppi e delle masse di luce, l'efficacia e la disinvoltura dei movimenti, la perfezione delle proporzioni, rendono il concetto in tutta la sua evidenza ed eleganza di disposizione.

Ventura volle, che durante il suo soggiorno in Firenze Pierin del Vaga fosse alloggiato presso « ser Raffaello di Sandro, prete zoppo, cappellano in S. Lorenzo », il quale non volle mai esser compensato della sua ospitalità, ma si contentò di desiderare « un straccio di carta di sua mano. Per il che visto questo, Perino tolse circa quattro braccia di tela grossa, e fattala appiccare ad un muro che era fra due usci della sua saletta, vi fece un' istoria contrafatta di color di bronzo, in un giorno e in una notte: nella qual tela, che serviva per ispalliera, fece l'istoria di Mosè quando passa il mar Rosso e che Faraone si sommerge in quello co' suoi cavalli e co' suoi carri; dove Perino fece attitudini bellissime di figure: chi nuota armato e chi ignudo, altri abbracciando il collo a' cavalli, bagnati le barbe e i capelli, nuotano e gridano per la paura della morte cercando il più possibile di scampare. Dall'altra parte del mare vi è Mosè, Aron e gli altri ebrei maschi e femmine, che ringraziano Iddio, ed un numero di vasi, che egli finge

Pierin del Vaga. — Il passaggio del Mar Rosso.
(Firenze, Casa del March. Uguccioni).

che abbiano spogliato l'Egitto, con bellissimi garbi e varie forme, e femmine con acconciature di testa molto varie. La quale finita lasciò per amorevolezza a ser Raffaello ».

Pierin del Vaga. — Disegno per la storia dei diecimila martiri.

(Firenze, Collezione Ch. Loeser).

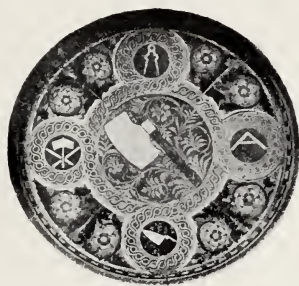
Non so per quali vicende, questa tela color di bronzo si trova ora in possesso dei marchesi Uguccioni di Firenze, non certo in perfetto stato di conservazione, ma sempre tale da corrispondere

pienamente alla surriferita descrizione e da render degna d'ammirazione la grande facilità e vivacità dell'arte di Pierin del Vaga.

Mi è sembrato utile di pubblicare questo disegno e questo chiaroscuro prima di tutto ad illustrazione delle entusiastiche descrizioni del Vasari, e poi a dimostrare verso quale tendenza il gusto artistico fino dal 1523 si stava indirizzando. Il Vasari dice che « il cartone vistosi per gli artefici e gli altri intendenti ingegni, giudicarono non aver mai visto pari bellezza e bontà in disegno, dopo quello di Michelangiolo Buonarroti fatto in Fiorenza per la sala del Consiglio » ; del che, dal lato della forma, non dubitiamo, vista la perfezione dell' arte di Pierin del Vaga, come si può giudicare, ad esempio, da una delle sue poche pitture ben conservate, la Visitazione dipinta a fresco nell' alto della crociera di sinistra alla Trinità dei Monti in Roma. Guardando poi alla composizione, si comprende che ad un tal giudizio si potesse giungere da chi oramai non mirava più che alle difficoltà tecniche vinte, alla scioltezza dei movimenti, al trionfo del nudo, degli effetti di torso, delle espressioni e dei gesti di convenzione ispirati dalla scultura antica, tutte qualità che diventano superficiali, impersonali, quando non sono animate dalla profondità di sentimento di un Michelangiolo e dalla grazia intima di Raffaello. Infatti queste due composizioni che al loro tempo parvero recare il soffio d'una nuova era dell' arte, che spirava dalla Roma di Michelangiolo e di Raffaello, ci lasciano adesso indifferenti, poichè ci ricordano più o meno molte altre simili composizioni posteriori della scuola Romana immaginate più per facilità di assimilazione, che per ispirazione diretta dalla vita, e sentiamo l'accademia nell' eleganza dei movimenti e nell' equilibrio perfetto degli aggruppamenti.

Invece i giovani fiorentini, come gli artisti d'ogni altra regione d' Italia, abbagliati dallo splendore della forma, che pareva facesse oramai rivivere l'arte antica, si abituarono a disprezzare l'arte seria del proprio paese, disciplinata sullo studio del vero e caratterizzata sulla propria razza, e ad aspirare a Roma, come alla sede della vera, unica perfezione.

Così all' ombra dei due genii dominanti si andò formando quella maniera accademica, decorativa, di grandiosità ricercata e di eleganza superficiale, che s' infiltrò a poco a poco in ogni scuola, eccetto la Veneziana, e si sovrappose ad ogni energia regionale, generando quello stile dominante alla metà del cinquecento, che s' introdusse in seguito anche in Francia e in Fiandra.

CARLO GAMBA.

APPUNTI D'ARCHIVIO

Documento su una tavola di Domenico Puligo nella chiesa di Santa Maria degli Angioli. — Nell'*Illustratore Fiorentino*[1] trovo ripetuta la tradizionale incertezza nell'attribuzione del quadro dell'altar maggiore nella chiesa di Santa Maria degli Angioli. Godo di poter comunicare un documento, che ne afferma autore Domenico Puligo e determina, presso a poco, la data in cui fu fatto. Il documento è tratto dalle carte del Conservatorio di Santa Maria degli Angioli detto degli Angiolini.

io filipo o riceuto da madono [*da madonna*] di sa[*n*]ta maria deglanoli [*degli Agnoli*] y 21 aco[*n*]to duna tavola adi IX dice[*m*]bre pe pa[*r*]te e' resta[*n*]te f[*r*]a mesi t[*r*]ene p[*r*]osimi a vinire e pe[*r*] fede de vero o fati c[*u*]esti ve[*r*]si di mio popo [*propria*] mano io filipo sa[*r*]to marito di deta apolonia[2] y 21

io filipo o riceuto y 7 da madona pe[*r*] co[*n*]to di deta tavola dì dicenove di ma[*r*]zo 1538 y 7

io filipo o riceuto y 7 da madono questo dì 27 daprile 1539 a co[*n*]to di deta tavola y 7

io filipo di sa[*l*]vestro di f[*r*]a[*n*]cesco sarto popolo di sa[*n*]lore[*n*]zo in via moza da sa[*n*]ta caterina dove abitano e f[*r*]ati di sa[*n*]to f[*r*]a[*n*]cesco mi c[*hi*]amo co[*n*]te[*n*]to e pagato duni calu[*n*]c[*u*]e cosa [*d'ogni e qualunque cosa*] avesi avere dale monac[*h*]e di sa[*n*]ta maria deglanili [*degli Agnoli*] pe[*r*] co[*n*]to de la redita apa[*r*]tene[*n*]te de l'Apolonia[2] figlola di domenico deto e[*l*] puligo dipi[*n*]tore mia digitima [*legittima*] don[*n*]a a[*l*] prese[*n*]te questo utimo di mag[*gi*]o 1539 e pe[*r*] fede de vero io filipo deto di sopra o fatto questi ve[*r*]si di mio propo [*propria*] mano adi u[*l*]timo di mag[*gi*]o 1539 e a di deto o riceuto y 7 picoli per uni [*per ogni*] mio resto c[*h*]e io avesi avere d' [*o*]gni cosa c[*i*]oè di deta tavola e pe c[*u*]alu[*n*]c[*u*]e modo i[*o*] potesi adoma[*n*]dare ale monac[*h*]e di s[*a*]nta maria deglag[*n*]oli in deta [?] via popolo di sa[*m*]p[*i*]ero mag[*gi*]ore. Po[*r*]tai co[*n*]ta[*n*]ti dete lire sete. y 7

A tergo del secondo foglio: Di Filippo sarto per chonto della tavola di chiesa.

---

[1] *Illustratore Fiorentino*, an. 1906, pag. 115, Tip. Domenicana, Firenze.

[2] Su questa Apollonia, figlia di Domenico Puligo e di madonna Felice di Francesco Silvani, si vegga il VASARI, ed. Milanesi, IV, pag. 472.

A questo documento aggiungo la ricevuta del cav. fr. Corradi, che dipinse le lunette della stessa chiesa. È tolto dalle stesse carte.

A dì 8. Ottobr. *1639*.
Io Cav.[r] fra fran.[co] ò ricevuto in piu volte dalle RR. Monache degli Agnoli, e per loro dal s.[r] Aless.[o] Bartolini loro confess.[o] scudi cento quaranta, e sono per prezzo d'alcune lunette entrovi storie della b.[a] Vergine che sono servite per la Chiesa di esse Madri, e in fede ò sottoscritto di propria mano questo dì e anno sud.[o] y 140
Io Cav.[re] Fra fran.[co] Corradi M. P.

F. Lorenzoni.

Un quadro perduto di Fra Bartolomeo. — Il documento che pubblico, non conosciuto dal benemerito padre Marchese che raccolse con la pazienza e l'amore d'uno studioso indefesso tutto quanto le vecchie carte ricordavano della vita e delle opere di Fra Bartolomeo, ci fa sapere come un « Ecce Homo » dipinto da quell'artista per il convento di San Marco, fosse il 25 dicembre 1621 concesso gratis dai frati al duca di Mantova Francesco Gonzaga che desiderava possederlo.

Ma il duca non volle accettare il regalo senza offrire una ricompensa in denaro e così largì la somma di 150 fiorini che furono in gran parte ripartiti tra i poveri della città. È commovente il pensare che l'opera d'arte contribuisse, mediante un atto di squisita delicatezza, ad alleviare le sofferenze della classe più disagiata.

La Galleria Gonzaga fu nel 1627 venduta al re Carlo I d'Inghilterra, ma nell'Inventario pubblicatone da Carlo D'Arco[1] non è registrato il nome di Fra Bartolomeo tra gli autori delle pitture enumerate.

Spero che questa notizia d'archivio possa facilitare le ricerche per l'identificazione ed il ritrovamento del quadro.

[Firenze, Biblioteca Laurenziana. — Provenienza: S. Marco, N. 904, Libro di Ricordanze segnato C; c. 179[t]].

---

[1] Carlo D'Arco, *Delle Arti e degli artefici di Mantova*, vol. II, pp. 153-171.

[In margine]: Fiorini 150 dati dal Sig.r Duca di Mantova al nostro Convento per haverli concesso un quadro dipinto dal Frate.

MDCXXI

Ricordo come questo dì 25 di dicembre il Ser.mo D. Ferdinando Gonzaga Duca di Mantova dette al nostro Convento di S. Marco per amorevolezza, limosina e gratitudine fiorini centocinquanta di moneta per havere il nostro Convento di comun consenso delli Padri del consiglio concesso a detto Sig.r Duca un' quadro di lunghezza braccia 1 $^1/_2$ et largo braccia uno in circa dipintovi drento un Christo in forma di Ecce Homo dalla B. M. di F. Bartolommeo frate nostro e pittore antico famoso detto per antonomasia il frate, il qual quadro stava nel nostro lavamane sopra la porta del Refettorio, il quale havendo chiesto detto Signor Duca instantemente se gli concesse gratis, et egli per gratitudine hoggi havendo fatto chiamare il nostro P. Priore a Palazzo gli fece contare la detta somma di danari cioe fiorini 150 di moneta. De quali danari l'istesso consiglio de Padri ne disposano in questa maniera, cioè: che se ne dovessi dare fiorini 50 di moneta alli Poveri vergognosi, et fiorini 50 alli Poveri mendicanti che in questo tempo si sono rinchiusi per benefitio pubblico trovandosi la nostra città in grandissimi bisogni per la gran moltitudine di poveri essendo gran calamita, et carestia, et gl'altri fiorini 50 simili gl'attribuirno al nostro Convento per li bisogni de frati come a entrata I a c. 18.

O. H. Giglioli.

NOTIZIARIO

Firenze, Uffizi. (Raccolta topografica.)

Di un quadro del sec. XVII, conservato nella raccolta topografica della Galleria degli Uffizi e rappresentante il largo di San Domenico a Napoli, rende conto Giuseppe Ceci nell' ultimo fascicolo del vol. XV della *Napoli Nobilissima* (pp. 161-163). Purtroppo con quel fascicolo la simpatica rivista napoletana ha sospeso dopo 15 anni le sue pubblicazioni, con vivo rincrescimento degli studiosi.

Firenze, Uffizi. (Autoritratto di B. Gennari.)

Nella Raccolta degli Uffizi esiste un ritratto di Benedetto Gennari (num. 430), discepolo del Guercino. Un altro autoritratto dello stesso artista è entrato a far parte della National Gallery di Londra col legato John Samuel. Si vegga la *Revue de l'Art ancien et moderne*, 10 mars 1907, p. 173; il ritratto è riprodotto ibid., p. 175.

Firenze, Uffizi. (Gabinetto dei disegni e stampe.)

Corrado Ricci nella *Rassegna d'Arte* del giugno 1907, p. 103, pubblica un disegno di Federico Zuccari, appartenente alla collezione Santarelli, che servì per la Processione di S. Gregorio nella chiesa del Baraccano a Bologna.

Firenze. S. Maria Novella.

Della tavola compiuta nel 1596 da Alessandro Allori, per l'altare di San Giacinto nella chiesa di S. Maria Novella, tratta H. Geisenheimer nel periodico *Il Rosario*, gennaio 1907, pp. 18-20. Nel Gabinetto degli Uffizi è un disegno (num. 10280) con studi per quella tavola.

Pisa, Museo Civico.

Nel Museo Civico di Pisa (vestibolo della VII sala) esiste un trittico, proveniente dal monastero di San Domenico, che rappresenta nella parte centrale la santa Caterina di Alessandria e, negli scompartimenti laterali e nella predella, storie desunte dalla sua leggenda. Il trittico è attribuito a Luca di Leida. Invece W. Dowdeswell nel *Burlington Magazine* del gennaio 1906, pp. 252-283, colpito dalla somiglianza tra la parte mediana del

trittico pisano e un san Michele della collezione Wernher di Londra, firmato Bartolomeus Rubeus, dichiarava che le due pitture non potevano che essere opera dello stesso artista. L' attribuzione al Rubeus era accettata dal Fierens Gevaert, il quale osservava (*Chronique des Arts*, 13 jan. 1906, p. 13) che le due torri che si vedono nel fondo del quadro, alla destra della santa, non sono che le torri di Notre Dame e del Beffroi di Bruggia. Sull' argomento ritorna ora F. de Mély nella *Revue de l' Art ancien et moderne*, 10 avril 1907, pp. 303-307, e richiama l'attenzione degli studiosi su alcuni documenti ferraresi, già pubblicati dal Cittadella, che si riferiscono ad un pittore Bartolommeo Brason, soprannominato il Rosso, morto prima del 1473, e ad un suo figlio Domenico. La presenza di un quadro, attribuito al Rubeus, in Italia, rende possibile la supposizione che sotto il misterioso nome latino si nasconda questo Bartolommeo Rosso, pittore ferrarese della metà del secolo XV. Ma la questione si complica pel fatto che nel chiostro della cattedrale di Barcellona esiste una Pietà firmata : « Opus Bartholomei Vermejo Cordubensis ». Ulteriori indagini potranno portare a resultati più sicuri. Ma intanto, questo è un piccolo saggio delle attraenti ricerche a cui hanno dato origine i recentissimi studi sui primitivi francesi e spagnoli.

BIBLIOGRAFIA

Arnolfo di Cambio. — Vedi Orvieto.

Baldovinetti Alesso. — E. Londi., A. Baldovinetti, pittore fiorentino. Firenze, Alfani e Venturi, 1907, pp. 102.

Boccati Giovanni. – Feliciangeli B., Sulla vita di Giovanni Boccati da Camerino. Sanseverino, Marche, 1906.

Botticelli. — Bertaux E. Botticelli costumier, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 10 avril 1907, pp. 269-286: 10 mai 1907, pp. 375-392.

— Freiherr von Hadeln D., Botticellis hl. Sebastian aus S. Maria Maggiore zu Florenz, *Jahrbuch der Kgl. Preuss, Kunsts*, XXVII, 4.

— (Scuola di). Ritratto di donna (a tergo della tavola è dipinto un angelo) proveniente dalla collezione Barker e ora passato col legato John Samuel alla National Gallery di Londra, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 10 mars 1907, p. 162 sgg.

Bronzino (?). — Ritratto di Bianca Cappello (copia?), già nella Raccolta di lord Farnham ed ora passato col legato John Samuel alla National Gallery di Londra, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 10 mars 1907, pp. 165-167.

Camaldoli. — Ciampelli P., Camaldoli, capo dell' ordine Benedettino. *Rivista storica Benedettina*, anno II, fasc. VII, pp. 371-383 (continua).

Carli Raffaello. — Gamba C., Dipinti ignoti di Raffaello Carli, *Rassegna d'Arte*, giugno 1907, pp. 104-109.

Castelfiorentino. — Tosi G., Il Monastero di S. Maria della Marca a Castelfiorentino, *Miscellanea storica della Valdelsa*, XV, fasc. 1°, pp. 19-28.

— Bori M., L'antico ponte sull' Elsa a Castelfiorentino, *Miscellanea storica della Valdelsa*, XV, fasc. 2°, pp. 108-112.

— Cioni M., Dopo la ricostruzione del ponte di Castelfiorentino, *Miscellanea storica della Valdelsa*, XV, fasc. 2°, pp. 113-126.

Daddi Bernardo. — Madonna col putto e angeli, nella raccolta Bryan di Nuova York. Cfr. *Rassegna d'Arte*, marzo 1907, p. 42 (ripr.).

Donatello. — Burger F., Donatello und die Antike, *Repertorium*, XXX, 1, pp. 1-13.

Fiorenzo di Lorenzo. — Reinach S., Sano di Pietro et Fiorenzo di Lorenzo aux États-Unis, *Chronique des Arts*, 9 mars 1907, p. 77.

GHIRLANDAIO DOMENICO.-Egger H., Codex Escurialensis, ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Dom. Ghirlandajos. Wien, A. Hölder, 1906 (Cfr. Frey K. in *Monatshefte*, Januar, 1907, pp. 3-7).

GIOTTO. — Bayet C., Giotto à Assise: les scènes de la vie de s. François, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 10 févr. 1907, pp. 81-94 — 10 mars 1907, pp. 195-208.

— Sirén O., Giotto. Stockholm, 1906, pp. 160.

GIOVANNI PISANO. — Davidsohn R., Giovanni Pisano in Siena i. Y. 1314, *Repertorium*, XXX, 2, pp. 193-194.

GIOVANNI DA MILANO. — G. Cagnola nella *Rassegna d'Arte* del marzo 1907, pp. 37-42, riesaminando gli affreschi della chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Viboldone, già attribuiti da W. Suida a Giovanni da Milano, li giudica piuttosto opera di un anonimo pittore lombardo ispiratosi all'arte fiorentina, e li pone a confronto con altri nell'abside della chiesuola di Solaro. I due cicli di affreschi attestano « come alla fine del XIV sec. e al principio del seguente fiorisse in Lombardia una scuola pittorica che lasciò della propria attività traccie numerose e interessanti, in gran parte ancora ignorate. »

GIOVANNI FRANCESCO DA RIMINI. — Logan-Berenson M., Ancora di Giovanni Francesco da Rimini, *Rassegna d'Arte*, aprile 1907, pp. 53-54. — Ricci C. Un altro dipinto di G. Francesco da Rimini, ibid., luglio 1907, pp. 102-103.

ISAIA DA PISA. — Burger F., Isaia da Pisas plastische Werke in Rom. *Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunsts*, XXVII, 3.

LAURANA FRANCESCO. — Gli è attribuito il busto marmoreo di Francesco II del Balzo nella sagrestia di S. Domenico ad Andria da C. de Fabriczy, nella *Rassegna d'Arte*, aprile 1907, pp. 51-53 (riprod.).

LECCETO presso Firenze. — Ferretti L., L'Ospizio di Lecceto (Firenze), *Il Rosario*, febbraio 1907, pp. 59-63.

LEONARDO. — Jacobsen E., Neues über Leonardo. — Studien von Leonardo zu Verrocchios Colleoni Monument. — Landschaftsstudie von Leonardo zu der Auferstehung in Berlin. — Eine unbekannte Handzeichnung von Leonardo. *Kunstchronik*, 25 gennaio 1907, pp. 194-197.

— Le vicende del Cenacolo di Leonardo da Vinci nel secolo XIX, Milano, 1906.

LUCCA. — Toesca P., Suppellettile barbarica nel Museo di Lucca, *Ausonia*, I, 1, pp. 60-67.

MANGANI INNOCENZO.—Arenaprimo di Montechiaro G., Per la biografia di Innocenzo Mangani argentiere, scultore ed architetto fiorentino, *Archivio Storico Messinese*, anno V, fasc. 1-2.

MICHELANGELO. — Rolland R., Michel-Ange, Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1907.

— Reymond M., Michel-Ange, Paris, Laurens, 1907.

— Steinmann E., Die Sixtinische Kapelle, 2 Band, München, Bruck-

mann, 1905 (cfr. *Repertorium*, XXX, 1, pp. 69-88).

MICHELANGELO. — Gronau G., Zu Michelangelos Fresken der Capella Paolina, *Repertorium*, XXX, 2, p. 194.

— Bürger F., Studien zu Michelangelo, Strassburg, Heitz, 1907.

— Vasnier H., A propos de la Pietà de Michel-Ange à Palestrine, *Chronique des Arts*, 30 mars 1907, p. 107.

— Heidrich E., Eine deutsche Kopie vom Jahre 1518 nach Michelangelos Pietà, *Kunstchronik*, 10 maggio 1907, pp. 403-407.

MONTEMERANO IN MAREMMA. — Nicolosi C. A., La chiesa di S. Giorgio a Montemerano, *Rassegna d'Arte*, aprile 1907, pp. 58-61.

ORVIETO. — Paniconi E., Monumento al cardinale Guglielmo de Bray nella chiesa di S. Domenico d'Orvieto. Rilievo e studio di ricostruzione. Roma, 1906.

PASTI (DE') MATTEO. - Schubring P., Matteo de' Pasti, 1907, pp. 12.

PERUGIA. — Berenson B., L'exposition d'Art ombrien à Pérouse, *Chronique des Arts*, 20 avril 1907, p. 136.

— Mason Perkins F., La pittura all'esposizione d'Arte antica di Perugia, *Rassegna d'Arte*, giugno 1907, pp. 88-95.

PISA. — Catalogo del Museo Civico di Pisa, 2ª ediz. a cura di A. Bellini-Pietri, Pisa, 1906, pp. 316, prezzo lire 1.

PISTOIA. — Bacci P., Il gruppo pistoiese della Visitazione già attribuito a Luca della Robbia. Firenze, 1906, pp. 20.

POLLAIUOLO ANTONIO. — Cruttwell M., Antonio Pollaiuolo, London, Duckworth and Co., 1907, pp. 286.

RAFFAELLO. — Durand-Gréville E., Les deux portraits d'Inghirami (Galerie Pitti — Musée Gardner), *Les Arts*, janvier 1907, pp. 29-32.

— Durand-Gréville, A propos de l'Inghirami du Palais Pitti, *Chronique des Arts*, 2 mars 1907, p. 68.

— Durand-Gréville, La « Belle Jardinière » du Louvre, *Musées et Monuments de France*, 1906, n. 4.

— Durand-Gréville, Une nichée de Raphaëls, *Chronique des Arts*, 1^{er} juin 1907, p. 203.

— Durand-Gréville, Un Raphaël méconnu à la National Gallery, *Chronique des Arts*, 11 mai 1907, p. 167 — 20 mai 1907, p. 177.

ROMA. — Ciaccio L., L'ultimo periodo della scultura gotica a Roma, *Ausonia*, I, 1, pp. 68-92.

— Lanciani R., Il mausoleo di Nicolò IV in Santa Maria Maggiore, *Ausonia*, I, 1, pp. 96-100.

SANO DI PIETRO. — Olcott L., Un dipinto di Sano di Pietro (nella chiesa di S. Vitale a Bologna). *Rassegna d'Arte*, giugno 1907, p. 87 (riprod.).

SASSETTA (Stefano di Giovanni detto il). — Mason Perkins F., Quattro tavole inedite del Sassetta, *Rassegna d'Arte*, marzo 1907, pp. 45-46.

SIGNORELLI LUCA. — Un autografo di Luca Signorelli, *La Bibliofilia*, gennaio-febbraio 1907.

Redattore-responsabile: Dott. GIOVANNI POGGI.

FIRENZE, 88-1906-7. — Tipografia Barbèra - ALFANI E VENTURI proprietari.

OPERE IGNOTE DI ANTONIO FILARETE

IL RITRATTO DELL'IMPERATORE GIOVANNI PALEOLOGO: IL TRIONFO DI GIULIO CESARE

Il severo giudizio del Vasari sulle porte di bronzo di San Pietro di Roma, opera principale di Antonio Averlino detto Filarete, pare abbia allontanato la critica moderna dallo studio di questo artista, che se non può stare all'altezza dei grandi maestri del tempo suo, è tuttavia una delle figure più interessanti del nostro quattrocento. Il Müntz, il Reymond, il Bode dedicano appena poche linee all'Averlino; il diligente opuscolo del v. Oettingen [1] riassume accuratamente, e anche un po' seccamente le notizie già note e produce parecchi documenti d'archivio sull'ultimo periodo della vita dell'artista, ma non porta alcuna luce sulla sua derivazione, sulla sua educazione, sui suoi rapporti con l'arte contemporanea. E pure per la mancanza assoluta di notizie documentate sull'attività dell'Averlino nei primi cinquant'anni della sua vita, solo l'analisi stilistica poteva aiutare nella ricostruzione dell'opera sua, e lo provano facilmente i fecondi risultati dei nostri studii, di alcuni dei quali, riguardanti il periodo in cui egli lavorò in Roma al servizio di Eugenio IV, diamo conto in questo articolo.[2]

---

[1] W. von Oettingen, *Ueber das Leben und die Werke des Antonio Averlino genannt Filarete*, Leipzig, 1888.

[2] Intorno all'artista prepariamo una completa monografia già in corso di stampa: M. Lazzaroni e A. Muñoz, *Filarete*, Roma, Walter Modes editore, 1907.

Fiorentino per nascita e per educazione artistica, Filarete rimase certamente nella sua città fino alla fine dell'anno 1432 o all'inizio del 1433. Il Vasari afferma che Filarete e i suoi collaboratori *penarono* dodici anni all'esecuzione delle porte di San Pietro, le quali furono poste in opera nell'estate del 1445; ma il Milanesi, seguito dal Müntz, dal Reymond, e da tutti gli altri che ebbero a occuparsi dell'artista, affermò che le porte furono cominciate solo dopo il 1439, perchè in esse sono rappresentati alcuni fatti del concilio fiorentino tenutosi in quell'anno.

Come noi dimostreremo, quelle rappresentazioni non entravano invece nella concezione primitiva della porta, ma vi furono introdotte quasi all'ultimo momento; e del resto, se il ragionamento del Milanesi fosse giusto, bisognerebbe ritenere che l'opera fu cominciata solo dopo il 1442, perchè in un bassorilievo è figurato il viaggio a Roma dell'Abate Andrea e dell'ambasceria etiopica avvenuto in quell'anno; così che un'opera monumentale come le porte di San Pietro sarebbe stata eseguita in un periodo di quattro anni!

Nel maggio del 1433 Filarete era certamente a Roma, e pare strano che questo fatto non sia ancora conosciuto, mentre è lo stesso artista che lo afferma nel suo *Trattato d'architettura*. Nel primo libro del Trattato, parlando delle relazioni tra le proporzioni dei membri architettonici e le parti del corpo umano, Filarete racconta di aver veduto un uomo di straordinaria statura, Niccolò da Parma, che era al seguito di Sigismondo imperatore quando andò a Roma a farsi incoronare dal papa Eugenio IV; e come l'incoronazione avvenne il 31 maggio 1433, ne risulta che in quell'epoca l'Averlino si trovava certo nella città dei papi.[1] E certamente fin

[1] Quel passo del *Trattato di Architettura* così importante per la cronologia del Filarete, suona precisamente così: « *Tu potresti dire* (Filarete si rivolge qui al suo interlocutore) *io o pure veduti de grandi uomini come fu quello Niccholo da parma che era con Sigismondo imperadore che venne a Roma al tempo di Ugenio quarto a 'ncoronarsi, et anche un altro ch' io ne vidi a Roma che era da Ascoli della marcha molto grande et trasformato dagli altri. Tu di' il vero* PERCHÈ ANCORA IO TUTTI ET DUE VIDI. *Ma perchè erano secondo la loro grandezza male formati gli lasceremo stare*, ecc. » Questa notizia, dataci dal Filarete stesso, era finora passata

da allora egli lavorava alle porte di San Pietro, opera che appare lungamente meditata, e nelle cui varie parti si mostra lo sforzo continuo dell'artista, la sua graduale evoluzione, il perfezionarsi del suo stile e della sua tecnica specialmente per influenza delle opere antiche.

Filarete aveva imaginato la porta divisa in sei grandi riquadri, tre per ogni battente, con le rappresentazioni dei due principi degli apostoli e dei loro martirii, di Cristo e della Madonna; e subito aveva cominciato ad eseguire i quattro rilievi di maggior proporzione che stilisticamente sono inferiori alle altre parti dell'opera che vanno collocate in tempo più avanzato. Ai piedi dell'apostolo Pietro l'artista aveva rappresentato Eugenio IV committente dell'opera, in atto di stringer con la sinistra le chiavi tenute dal santo.

Ma quando nel 1439 si compì il solenne avvenimento dell'unione delle due chiese, che fu uno dei fatti più importanti dell'epoca, e segnò la gloria del pontificato di Eugenio IV, Filarete pensò, o gli fu consigliato, di eternarne la memoria, rappresentandolo sulle porte della maggior chiesa della cristianità; ma perchè lo spazio gli mancava egli fu costretto a mutare in parte la primitiva disposizione della porta collocando le storie del concilio fiorentino nelle strisce di separazione tra i grandi bassorilievi; strisce che prima erano certo riservate al fregio decorativo che ricorre tutto all'intorno. In quei rilievi Filarete figurò la partenza dell'imperatore da Costantinopoli, il suo sbarco in Italia, e l'atto di omaggio che egli rese al pontefice a Ferrara; poi la seduta finale del concilio fiorentino in cui fu data lettura dell'atto di unione, e infine l'imbarco del Paleologo per tornare in patria. In queste rappresentazioni tutto è reso con una straordinaria evidenza, con una verità e una naturalezza tali che ci fanno supporre che l'artista che le compose avesse assistito

inosservata, perchè, come è noto, del *Trattato d'architettura* esiste solo l'edizione del von Oettingen, il quale ha avuto la cattiva idea di pubblicare per una gran parte la sola traduzione tedesca; e nella traduzione quel rivelatore *io vidi* diventa un impersonale *man sah!* Cfr. *Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst herausgegeben von* W. v. Oettingen, Wien, 1896, pag. 53. Noi abbiamo fatto eseguire, e debitamente collazionato, una copia del *Trattato* dal codice Magliabechiano XVII, I, 30.

di persona agli avvenimenti che eternava nel bronzo. Le figure del Paleologo, del patriarca Giuseppe, dei vescovi greci, siri, armeni, russi, sono altrettanti ritratti studiati sul vero. Il Müntz, il Milanesi e gli altri avevano supposto che il Filarete avesse cominciato le porte dopo il 1439, e quindi era naturale che essendo rimasto a Firenze, avesse assistito agli avvenimenti del concilio; ma come già si è detto noi abbiamo potuto stabilire che fin dal 1433 Filarete stava a Roma, quindi è certo che nel 1439 egli per breve tempo si recò a Firenze; e così si spiega meglio quel grande progresso stilistico che si nota nelle ultime parti della porta di bronzo, per la impressione che produssero sull'artista i capolavori della scultura fiorentina.

Fu durante la sua permanenza in Firenze che Eugenio IV suo protettore gli dovè commettere l' esecuzione di un busto-ritratto dell' imperatore Paleologo. Il busto, sin qui rimasto del tutto ignorato, trovasi nel Museo di Propaganda Fide di Roma, che l'acquistò pochi anni fa. L' imperatore è rappresentato col suo costume quale si vede pure sulla porta di San Pietro, col grande copricapo a punta, il manto col collo a risvolto; porta piccoli baffi spioventi, e barbetta a due punte, i capelli abboccolati in lunghi cannelli che gli scendono sulle spalle. Visto in profilo pare quasi identico al mezzo busto figurato nella medaglia che il Pisanello eseguì nel 1439 per la celebrazione dell'unione,[1] medaglia che ci ha servito per la sicura identificazione del busto di Propaganda. Ma il dubbio che quest' ultimo possa derivare dalla medaglia stessa, cade interamente quando si consideri il busto di faccia, che ha un carattere così spiccato di naturalezza, una vivacità, una espressione che non si possono spiegare che pensando a un ritratto preso sul vero.

Antonio Filarete, che le porte di San Pietro ci avevano rivelato come un sapiente animalista degno di rivaleggiare col grande Pisanello, pronto a cogliere i movimenti più caratteristici della vita animale, ci appare nel busto di Propaganda come un profondo scrutatore dell'anima umana. Chi pensi ai casi della vita di Giovanni Paleologo, così travagliato per l' invasione musulmana che aveva

---

[1] I. B. Supino, *Il medagliere mediceo*, tav. III.

A. FILARETE. — BUSTO DELL'IMPERATORE GIOVANNI PALEOLOGO.
(Roma, Propaganda Fide).

ridotto a nulla il suo impero, angustiato dalle lotte civili e religiose che si combattevano all' intorno, infelice anche nella sua famiglia divisa da continue discordie, ritroverà tutta l'amarezza dell'animo suo in quel mirabile busto di bronzo, in cui Filarete lo figurò col capo un po' inclinato e dimesso, e lo sguardo quasi velato dalle lacrime. Se il costume che indossa non facesse testimonianza della sua dignità imperiale, quel volto marcato dalla sventura parrebbe quello di un Cristo doloroso e paziente.

L'arte italiana prima del 1450 così potentemente naturalistica, aveva reso di preferenza sentimenti più forti, affetti più fieri, passioni più tumultuose. Filarete nel busto di Giovanni Paleologo sa scoprire un lato tutto diverso dall'animo umano: la tristezza quasi rassegnata, l'amarezza senza conforto di un grande e nobile spirito travagliato da tanti mali. L'imperatore d'Oriente, venuto in Italia col suo ricco seguito di quattrocento greci, era passato tra l'ammirazione del popolo che correva incontro al suo arrivo, portando sotto lo sfarzo apparente un dolore profondo nel cuore; egli sotto il pretesto dell'unione delle chiese veniva a cercare in Occidente aiuto contro i musulmani invasori che da solo non valeva ad arrestare, e sentiva invece che tale aiuto non avrebbe avuto mai: mentre si prolungavano nel concilio le questioni dommatiche, giungevano le notizie dei progressi del nemico, e la imperatrice moriva a Costantinopoli.

Fu certamente Eugenio IV che colmava di cortesie il suo ospite imperiale, la cui venuta in Italia aveva segnato uno dei più grandi successi della politica papale di contro al concilio di Basilea; fu certo, diciamo, Eugenio IV che commise al Filarete di eseguirne il ritratto, il quale, conservato in originale in qualche palazzo pontificio di Roma, andò a finire chi sa per quali vicende sul mercato antiquario.

Oltre che avere una grande importanza dal punto di vista storico e iconografico, il busto di Propaganda ne ha una grandissima nella storia del *ritratto* nell'arte italiana. Si sa quanto sia difficile di datare con sicurezza le opere di scultura anteriori al 1450; noi possediamo una serie di busti-ritratti abbastanza numerosa, di Donatello, Verrocchio, e loro scolari, ma a nessuno di essi si può

assegnare una data certa. Ora il busto del Filarete da noi rinvenuto devesi certamente collocare nella prima metà del 1439, epoca in cui l'imperatore Giovanni si trovò a Firenze, essendo, come abbiamo notato, certamente un ritratto eseguito sul vero: esso è dunque il più antico busto-ritratto del 400, datato, a noi pervenuto. Nella storia dell'evoluzione dei varii tipi artistici, il busto-ritratto meriterebbe uno studio importante: usato comunemente nell'antichità classica, pare che se ne perdesse l'uso nell'età di mezzo, in cui si possono trovare busti imitanti l'antico, o adoperati ad uso di reliquiarii, ma nessuno che possa pretendere al titolo di vero ritratto. Spetta all'arte italiana del 400, alla Toscana, il merito di aver risuscitato questa nobile forma d'arte, il cui esempio più antico per sicura datazione rimane per ora il busto del Paleologo.

Quanto alla nostra attribuzione al Filarete, essa è validamente sostenuta dai confronti stilistici con la porta di San Pietro. Filarete fu un artista eminentemente personale; e sarebbe difficile riconnetterlo a qualcuno dei grandi maestri del tempo suo. Rimasto a Firenze fino al 1433 quando già Donatello e il Ghiberti vi avevano fatto splendide prove, egli pare che avesse tenuto gli occhi chiusi alla gran luce dell'arte loro, e le prime parti della porta di bronzo di San Pietro sono immensamente lontane dai capolavori di quei sommi artisti.

A poco a poco, sotto l'influenza dell'antico, lo stile del Filarete si fa più libero e spigliato, certe crudezze si attenuano, certe inesperienze tecniche si vincono, certe difficoltà sono superate. L'artista si formava da sè, giorno per giorno con lo studio della natura e del vero, affinava i suoi gusti, perfezionava i suoi mezzi. Ora il busto di bronzo del Paleologo eseguito nel 1439, proprio nel periodo di trasformazione del temperamento artistico del maestro, risente benissimo delle incertezze del Filarete che abbandonava certe vecchie forme convenzionali e guardava al vero con occhi nuovi. Accanto alla esatta e quasi miracolosa riproduzione della vita, si notano nel busto certi difetti di esecuzione che sono la prova evidente della nostra attribuzione al maestro. Egli, avvezzo più ai bassorilievi che alle sculture a tutto tondo, pare incerto nella disposizione dei piani, e colloca la guancia destra troppo all' indietro, così

che l'occhio appare un po' in ombra; disegna le pupille con un tratto ad elice, un po' convenzionale, schiaccia troppo, secondo una sua maniera tutta caratteristica, il lobo superiore dell'orecchio.

Ma accanto a questi difetti quanta forza di vita muova nel mirabile ritratto! Filarete l'ha concepito in uno dei suoi momenti più felici; ha fermato la parola sulle labbra, circondate dalla barba fine e fluente, che pare debbano a un tratto aprirsi e parlare; ha reso con verità grandissima quell'accento un po' esotico e quasi diremmo barbarico, che c'era effettivamente nel volto del Paleologo; ha colto la vita nello sguardo di quell' uomo rivestito di sì grande autorità e travagliato da tanti dolori.

***

Negli anni del suo soggiorno in Roma Filarete studiò con amore le cose antiche. Il *Trattato d'architettura* contiene un gran numero di descrizioni di monumenti romani, degli archi trionfali, delle colonne istoriate, e di molte sculture e frammenti che già in quel tempo si cominciavano a raccogliere dagli amatori. Nelle porte di San Pietro egli mise a profitto tutte le sue conoscenze dell'antico figurando nel fregio soggetti delle favole di Esopo, della mitologia greca, della storia romana; nelle due rappresentazioni del martirio degli apostoli fece pure sfoggio delle sue nozioni dei costumi delle armature, delle architetture dell'epoca classica: se si pensa che la esecuzione della porta va collocata tra il 1433 e il 1445, Filarete ci apparirà in questo profondo studio dell'antico come un vero precursore. Nel periodo della sua dimora in Roma egli eseguì una riproduzione della statua di Marco Aurelio, che si conserva ora nel Museo di Dresda, e che porta nella base un'iscrizione dedicatoria con la firma dell'artista; a Roma eseguì pure un busto in bronzo rappresentante Giulio Cesare, ora nella collezione Lazzaroni a Parigi;[1] nello stesso tempo dovette pure eseguire molte placchette con soggetti classici, alcune delle quali abbiamo potuto ritrovare

[1] Riprodotto ne *L'Arte*, 1904, pp. 475-476.

in varie collezioni. Una delle più importanti tra esse, e che noi abbiamo riconosciuto come opera del Filarete fin dal 1905, è conservata, senza attribuzione, nel Museo del Louvre. È di dimensioni piuttosto grandi, misurando mm. 266 × 150 ed è incorniciata da una fila di foglioline stilizzate: nel mezzo è rappresentato il *Trionfo di Giulio Cesare*. Su un cavallo riccamente bardato si avanza l'imperatore con corazza a squame e clamide, il capo coronato d'alloro, e la destra levata con la bacchetta del comando; lo segue un cavaliere in tunica e clamide, il quale trae per una corda uno schiavo di gigantesche proporzioni, barbato, interamente nudo, con le mani legate dietro il dorso; nel rappresentare il quale l'artista deve aver pensato a quel gigante che aveva veduto al seguito di Sigismondo. Il cavallo dell'imperatore è tenuto per le redini da un guerriero in armatura completa, con gambiere, corazza squamata, clamide ed elmo; il quale sostiene con la sinistra un'insegna sormontata dall'aquila imperiale. Ai lati del corpo di Cesare è graffita la scritta: IVLIVS CAESAR.

La mano del Filarete appare chiaramente in quest'opera, nella quale però sono piuttosto raccolti i suoi difetti che le sue qualità; il rilievo è schiacciato, i contorni irregolari e stentati, le estremità rozze: anche i due cavalli sono molto grossolani, lontanissimi da quelli agili e snelli figurati nei piccoli rilievi della porta di San Pietro, con le storie di Eugenio IV. Per questa debolezza del segno, noi siamo portati a collocare la placca proprio nei primi anni della dimora dell'artista a Roma, se pure non si deve ascriverla a uno dei suoi collaboratori: certo l'influenza del Filarete è evidente in ogni linea, e specialmente nel modo caratteristico in cui son disegnate le teste in profilo, che ricordano moltissimo quelle del fregio della porta di San Pietro.[1] Nel bassorilievo della crocifissione di S. Pietro, Filarete collocò ad ornamento del palazzo neroniano un gran numero di medaglioni e placche con soggetti classici; probabil-

[1] Nel *Catalogue des bronzes et cuivres du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes du musée du Louvre*, di G. MIGEON, Paris, 1904, p. 328, è proposta, sebbene dubitativamente, l'attribuzione della placca all'Averlino.

A. Filarete. — Placchetta col trionfo di Giulio Cesare.
(Parigi, Louvre).

mente mentre attendeva alla preparazione di quelli, eseguì il trionfo di Cesare in cui manifesta pure uno studio scrupoloso dei costumi antichi.

Ma in queste opere in cui egli traeva ispirazione dall'arte classica Filarete non raggiunse la forza d'espressione che hanno i pic-

Particolare della porta del Filarete.
(Roma, San Pietro).

coli rilievi con i fatti d' Eugenio IV, ai quali aveva assistito e che ritraeva dal vero; non raggiunse l'intensità di vita del mirabile busto del Paleologo. E oramai è a questo busto dell' imperatore d'Oriente che la fama dell'artista va raccomandata, come al suo vero capolavoro, come ad una delle opere più significative della scultura italiana del quattrocento.

M. Lazzaroni — A. Muñoz.

LA TAVOLA DI SAN ZANOBI

NELLA CHIESA DI SANTA REPARATA

Nella R. Galleria di Parma (sala XXII, num. 54) si conserva una gran tavola, nel catalogo di Corrado Ricci indicata come opera di maniera bisantina,[1] che rappresenta il vescovo San Zanobi in mezzo ai diaconi Eugenio e Crescenzio e, in quattro storiette laterali, quattro miracoli desunti dalla vita del santo. In una cartella aggiunta di recente, al disotto della pittura, si legge: « Cum divi Zenobii corpus ad episcopalem basilicam transferretur, arcae qua continebatur contactu, arida ulmus in frondes floresque erupit. Ex ea hanc extructam tabulam florent. cives ob tanti miraculi memoriam venerentur ». E a tergo della pittura: « Questa tavola dipinta da uno dei pittori greci fatti venire dalla Repubblica fiorentina, apparteneva alla soppressa antichissima compagnia di s. Zenobio di Firenze, dove questo antico monumento fu acquistato dal M. A. T. C. (Marchese Alfonso Tacoli Canacci) nel 1786. Il fatto miracoloso viene assistito (?) dall' iscrizione nel Duomo e da quella nella colonna di marmo che per memoria fu eretta nella piazza di S. Giovanni in Firenze ». Finalmente, sullo stesso dipinto, tra le figure di S. Zanobi e del diacono Eugenio, è l' iscrizione seguente: « Questa tavola fu fata de l'olmo de la Piaza. Genaio CCCCXXVIIII ».

[1] C. Ricci, *La R. Galleria di Parma*, Parma, 1896, p. 349.

Tavola coi ss. Zanobi, Eugenio e Crescenzio.
(Parma, R. Galleria).

Le tre iscrizioni mostrano chiaramente che la tavola è in stretta relazione con lo strepitoso miracolo avvenuto durante la traslazione delle reliquie del santo vescovo dalla basilica laurenziana alla cattedrale, di cui resta perenne ricordo nella colonna marmorea eretta di fianco al Battistero. La leggenda racconta che, mentre il clero trasportava l'arca contenente le reliquie del santo, essa urtasse nel tronco di un olmo arido, che sorgeva presso il Battistero e che, sebbene nel cuore dell' inverno, subito germogliò fronde e fiori al benefico contatto. Ridolfo del Ghirlandaio raffigurò il miracolo, allora ed ora vivace nella memoria dei Fiorentini, in un quadro eseguito nel 1517 per la stessa compagnia di S. Zanobi, da cui il marchese Tacoli Canacci acquistò nello scorcio del settecento la tavola parmense. La quale, se poco ammirevole per l'arte, è venerabile per la religione e la vecchiezza. Infatti, prestando fede all' iscrizione più antica, essa fu fatta propriamente col legname di quell'olmo miracoloso. Ciò fu, secondo l' iscrizione, nel Gennaio del 429 : ma sulla data precisa in cui il miracolo avvenne, le testimonianze non sono concordi.[1] L' iscrizione scolpita nel collarino superiore della colonna di Piazza dice che fu il 7 Gennaio del 431 ; l'altra, incisa nel fusto della colonna stessa, il 26 Gennaio del 409. A quest'ultima data si attenne il Poliziano nell' iscrizione composta per S. Maria del Fiore e che è su una parete della chiesa, a destra della sagrestia dei Canonici : e ad essa si riferisce evidentemente l'anonimo estensore della nota apposta dietro alla tavola di Parma. E il prete aretino Clemente Mazza, che compilò nel 1475 la vita del vescovo fiorentino, dopo aver narrato il miracolo dell'olmo, così continua : « Dipoi fu dal popolo fiorentino sbarbato el grosso stipite [dell'olmo] et, segato per lo lungho, molte tavole d'altari ne furono per devotione composte, *delle quali hoggi n' è una nella cappella titolata in sancto Zanobi, alta nel muro dirieto alla cassa del bronzo dove sta la testa del sancto, con figure antichissime : e dove a pie' di decta sono lettere faticose alleggere per la antichità le quali dicono : Facta de ulmo que floruit tempore*

[1] A. Cocchi, *Ricognizioni e traslazioni delle reliquie di S. Zanobi*, Firenze, 1900, pp. 12-15.

beati Zenobii, o veramente dicono le lettere predecte: Facta dell'olmo della piazza. Dipoi dove era l'olmo fu posto in memoria la colonna del marmo con la croce sopra, chome al presentę si vede ».[1]

PARTE SINISTRA DELLA TAVOLA DI S. ZANOBI.
(Parma, R. Galleria).

Nell'edizione Giuntina della stessa vita, ristampata nel 1559 a cura dei Capitani e Riformatori della compagnia di S. Zanobi, è detto

[1] CL. MAZZA, *De vita sanctissimi viri Zenobii anno domini 1475*, edizione impressa in Firenze a dì 8 di Dicembre 1487, c. 2[t].

invece (c. 38ᵗ-39): « Delle quali tavole già n'era una nella cappella intitolata in san Zanobi, alta nel muro dietro alla cassa del bronzo.... *e perch'ella era a lo scuro et non molto veduta, fu donata alla*

PARTE DESTRA DELLA TAVOLA DI S. ZANOBI.
(Parma, R. Galleria).

compagnia et fraternita che milita sotto san Zanobi, la qual si raguna incontro a la porta del fianco di santa Maria del Fiore, presso al campanile. Ne la qual tavola è dipinto con figure antichissime san Zanobi nel mezo de' santi Eugenio et Crescentio, tenuta co' grandissima veneratione. Apie' di detti santi sono lettere

faticose a leggere per l'antichità etc. ». Non può esservi alcun dubbio che la tavola, la quale ora si trova nella Galleria di Parma, sia quella stessa che negli ultimi anni del '400 stette nel più cospicuo luogo della nostra Cattedrale e poi fu donata alla Compagnia di S. Zanobi. Il dono fu fatto tra il 1487 e il 1491, perchè nel 1487 la tavola è descritta, come esistente nella Cattedrale, dal prete Mazza sopracitato e nel 1491 trovo nei libri della Compagnia le seguenti partite, relative ad un ristauro: « E a dì 7 d'Ottobre 1491 fior. 1° l. in oro paghatto a m.° *Lucha* dipintore per parte de lattavola de l'o[l]mo di san Zanobi c[i]oè di ridipignierla e rachonc[i]arla.... l. 6 s. 10. — Bartolomeo quondam Franc. Filippi, nostro chanceliere, de' dare l. 3, s. 14 per tanti gli restò nelle mani di fior. 1° l. gli dette Francesco Ghuiducci lo portasse a maestro *Lucha* dipintore e detegniene alora l. 6 e di poi 2; in tutto l. 8 d'ariento, e restogli nelle mani l. 3 s. 14.[1] — 11 d'Agosto 1495 l. 3 s. 14 per resto fatto maestro *Luca* dipinse la tavola ».[2] Avanti quel tempo, la tavola stette in S. Maria del Fiore, nella cappella di S. Zanobi, press'a poco dove ora è il Cenacolo di Giovanni Balducci. Ivi fu posta nel 1439, quando le reliquie del santo furono traslatate nella cripta della nuova cappella, costruita sul disegno di Filippo Brunelleschi. Di ciò è sufficiente testimonianza il documento che segue:

« 1439, Ottobre 24. Item, audito et intellecto qualiter quidam dossale inventus in catecumba in qua erat corpus beati Zenobii est de ulmus [!] qui floruit quando corpus dicti beati Zenobii fuit translatum ab ecclesia s. Laurentii in ecclesiam cathedralem, in qua ad presens est, et verisimiliter conprenditur pluribus de causis, tum respectu figurarum in eo appositis [!] et etiam respectu licterarum antiquarum in eo scriptis [!], a me notario opere visis et lectis, quarum licterarum tenor talis est, videlicet: *Questa tavola fu fatta dell'olmo della piaza;* et volentes quod dictus dossale, quousque alias deliberetur..., deliberaverunt quod ponatur in capella dicti santi subtus fenestram vitream, ut ab omnibus videri possit ».[3]

---

[1] A. S. F. Confraternite religiose soppresse. Compagnia di San Zanobi, Z. 1, num. 28, c. 128 e 191.

[2] Ibidem, Z. 1, num. 19, c. 193[t].

[3] Archivio dell'Opera di S. Maria del Fiore, Deliberazioni dal 1436 al 1442, c. 92.

Tale la deliberazione degli operai e, perchè fosse meglio eseguita, la tavola, prima di essere collocata a posto, fu ripulita da un Francesco di Niccolò, orafo, come, con latino meno scorretto di quello che abbiamo or ora riferito, ci informa il notaio :

« 1439, Novembre 13. Francischo Niccolai, aurifici, pro suo labore in tergendo dossale ulmi qui floruit tempore translationis corporis beati Zenobii, l. IV ».[1]

Oltre quest'anno 1439 mancano notizie precise. Le reliquie di san Zanobi avevano venerazione, nella vecchia chiesa di S. Reparata, colà dove nel 1330 fu appunto reperita, come racconta G. Villani, l'arca marmorea che le conteneva. In quel luogo, di cui nel pavimento della chiesa attuale resta oggi pure memoria, fu allora scavata una cripta, alla quale si accedeva per una scalinata, e, al disopra di essa, fu eretto un altare per il culto del santo. La più antica memoria di una tavola in suo onore è del 1379. In quell'anno, il 22 Settembre, gli operai ordinavano « Johanni Fetti, capudmagistro, et Andree Nicholay Nini, proveditori, quod ipsi faciant attare tabulam beati Zenobii ». Se la tavola a cui qui si allude fosse la stessa di cui abbiamo sopra narrate le vicende, avremmo da registrare un terzo restauro, prima di quelli del 1439 e del 1491. E non dovremmo meravigliarci delle tristi condizioni in cui la pittura è, ora, ridotta, così che non è più possibile darne un giudizio. La composizione, i tipi e i costumi delle figure, la forma stessa del dossale fanno credere che si tratti di una pittura eseguita nel secolo decimoterzo. Ad ogni modo, più che pregevole per l'arte, essa è per noi importante come documento del culto antichissimo al più glorioso vescovo fiorentino e come reliquia di quella chiesa di Santa Reparata, su cui tanto favoleggiarono i cronisti e gli storici fiorentini.

GIOVANNI POGGI.

---

[1] Ibidem, Bastardello di ser Niccolò di Diedi, I, c. 77. Più chiaramente, nel quaderno di Stanziamenti segnato DD a c. 69: « A Franciescho di Nicholò, orafo, l. 4 p. perchè nettò uno dossale il quale si ghuastò per la traslatazione del chorpo di santo Zanobi ».

NOTIZIE INEDITE SU DUE BRONZI

DEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE

a) Il *Trionfo di Bacco* attribuito a Bertoldo.

Il piccolo e finissimo bassorilievo del « trionfo di Bacco » non soltanto merita l'attenzione dello studioso per le sue rare qualità artistiche, ma offre qualche interesse anche dal lato storico. Chi lo guarda da vicino, noterà che sul carro, tirato dai bambini e sul quale si vede sdraiato, scherzando con un putto, il Dio benemerito della Toscana, si trova due volte il noto emblema di casa Medici, l'anello col diamante e due piume; e sulla parte anteriore si distingue, benchè un po' consumato dal tempo, il falcone che tiene negli artigli l'anello, emblema questo, a dire del Giovio, di Piero, figlio di Cosimo *pater patriae,* il quale troviamo magnificamente scolpito anche sul lavabo della sagrestia di San Lorenzo.

La presenza di questi emblemi sul bassorilievo in questione era stata già notata dagli storici della scultura fiorentina, il Bode ed il Reymond; ma essi non si erano accorti che i varj emblemi della illustre famiglia avevano ispirato la fantasia dell'artista, ed erano, per così dire, il « leitmotiv » di tutta la composizione. Chi studia quelle finissime figurine, appena sporgenti dal piano, vedrà che i bambini danzanti portano quasi tutti le teste circondate da bende, sulle quali si alzano le tre piume, attribuite dal Giovio, che in questo punto pare abbia torto, al magnifico Lorenzo. I bambini giuocano ballando ed il giuocattolo che tengono nelle robuste mani è per

l'appunto l'anello mediceo. L'uno lo vuol mettere in testa all'altro ; c'è chi lo porta come braccialetto ; se lo buttano fra loro come fosse una palla di gomma.

Così l'artista ha saputo trarre dagli emblemi illustri un graziosissimo motivo per la sua composizione.

Non può quindi esser dubbio che il bassorilievo non sia stato fatto per una persona della famiglia medicea ; e, se possiamo basarci sull'emblema del falcone che è del solo Piero di Cosimo, sarebbe eseguito prima del 1469, anno in cui Piero morì. Non è però da escludersi che uno dei figli, in memoria del padre, abbia voluto vedervi con gli altri anche questo emblema paterno.

Non si sa come l'oggetto prezioso uscisse dalla famiglia dei Medici, benchè sia probabile che fosse venduto con tante altre ricchezze all' incanto. Invece m' è possibile raccontare come rientrò nelle raccolte medicee.

Nel luglio del 1596 Francesco Maria II, ultimo duca di Urbino, fanatico amatore e raccoglitore di oggetti d'arte, notò in un suo libretto di spese, di cui ci rimane qualche frammento : « Per un trionfo di Bacco di bronzo — 15 (Ducati) ».[1] Come lo ebbe, dove lo acquistò, non lo so dire. Nelle lettere di quel mese non ne trovai traccia alcuna.

In certi inventarj, che appartengono ai primi del Seicento, si trova notato, fra i pochi oggetti di bronzo in possesso del Duca : « Frigio uno di bronzo con cornige di noce intorno ».[2]

Nel 1631 dopo la morte di Francesco Maria, i tesori d'arte e gli oggetti preziosi dei della Rovere furono incassati, per esser spediti a Firenze, dove l'unico erede, la Granduchessa Vittoria, aveva la residenza. Il piccolo bassorilievo fu messo nella cassa di legno n. 32 : « un fregio di bronzo di basso rilievo con le feste di Bacco con cornice di Noce lungo braccia I, alto braccia $^1/_4$ in circa ».[3]

Lo ritroviamo più tardi nella Guardaroba della Granduchessa ; l' inventario del 1654 — il così detto inventario del Venturi (Guar-

---

[1] A. S. F. Carte d' Urbino, Cl. III, filza XXIII, c. 395.

[2] A. S. F. Carte d' Urbino, Cl. II, div. A, filza III.

[3] Loc. cit. a c. 833.

daroba di quell'epoca) — lo descrive come segue: « Un quadrettino di Bronzo con Puttini che tirano un carro ».[1] Più preciso è l'inventario del 1663: « N° 281. Un quadretto di bronzo con più puttini che tirano un carro, sopravi altre figure, lungo b.a i et alto $^{0}/_{8}$ con adornamento di noce ».[2]

Queste varie descrizioni, messe insieme, corrispondono esattamente con l'oggetto del quale ci siamo occupati: un fregio di bronzo che rappresenta un carro, tirato da bambini, con altre figure, il tutto per un « Trionfo di Bacco ». L'antica cornice di noce, più volte indicata, ancora lo circonda. E se si considera il braccio fiorentino di 59 centimetri incirca, le misure come indicate nell'inventario del 1663 sarebbero: 0,59 di larghezza per 0,07 di altezza; e l'oggetto misura 0,56 per 0,08.

Così vien provato che il bronzo, fatto nel Quattrocento per un membro della famiglia dei Medici, passò per le mani di Francesco Maria di Urbino, per ritornare nel 1631 in proprietà medicea.

b) La *Cassa dei Martiri* del Ghiberti.

Sul modo come anticamente questa urna, fatta dall'artista per i fratelli Cosimo e Lorenzo de' Medici, era posta nella Chiesa degli Angeli, ci offre qualche notizia la lettera che segue scritta dal Cardinale di Firenze al Gran Duca di Toscana.[3]

Sereniss.mo Sig.re mio,

I Monaci delli Angeli mi hanno fatto vedere un rescritto di V. A. per il quale pare, che ella voglia essere informata da me, per conto d'una cassa di reliquie, che è nella lor chiesa, la quale, volendosi fare la cappella de' Montalvj, è necessario tramutarsi; io sono stato in su luogo, et ho trovato, che da Cosimo il vecchio et da Lorenzo suo fratello carnale (del qual Lorenzo è discesa l'A. V.) à loro proprie spese fu fatta fare da Lorenzo Chiberti (!) (quello che fabricò due delle porte di S. Giovanni) una cassa di metallo molto graziosa, et bella, di misura di due braccia

[1] A. S. F. Guardaroba, filza 674, c. 13, n. 1.
[2] A. S. F. Mediceo, filza 6263, D, c. 15.
[3] A. S. F. Mediceo, filza 3483, c. 475.

in circa, la quale fecero porre da una banda dello altare della chiesa de' Monaci, nella grosezza del muro, sotto un archetto di pietra dipinto assai semplice, in modo che il coperchio di detta cassa si vedeva nella chiesetta di fuori, et dentro vi furono posti li infrascritti santi, con la notata di sotto inscrizione, la quale è intagliata in un marmo, che serve per imbasamento della cassa, et i nomi de' Santi con intagliati nel mezzo della cassa in un tondo retto da duoi bellissimi angeletti, la cassa, et l' imbasamento sono amovibili; queste reliquie furono levate da una Badia de' Camaldolensi con licenza di Papa Martino, che è dedicata al Salvatore, detta di Silva Monda, et con favore di Cosimo de' Medici collocate dove s' è detto, con molta solennità, et pompa. Io ho considerato il sito, et il disegno della cappella che fanno i Montalvj, et mi pare, che nella medesima facciata si possa collocare la cassa de' Martirj, et ancora che si possa vedere, come prima, della chiesa delle donne, et il medesimo basamento, credo, che servirà, bisognerà bene rifare di nuovo l'arco, et credo tornerà assai meglio, et più honoratamente, et nel medesimo modo si vedranno l' insegne di casa Medici et l' inscrizioni che vi sono; ne ho fatto parlare all'Ammannato, che è l'Architetto della Cappella, che se bene è malato, dice che vi si potranno mettere, et se ne rincuora; questo è il mio parere, rimettendomi sempre a quello che ne risolverà l'A. V..... Di Firenze li XI di Maggio MDLXXXXI.

Di V. A. Ser.[ma]

Hum.[mo] et obligat.[mo] S.[tor]
Il Card.[le] di Firenze.

G. Gronau.

SONATORI ALLE NOZZE

Officiale per vigilare sulla osservanza delle leggi suntuarie, di cui la Repubblica amava mostrarsi tanto gelosa, era in Firenze nel 1359 messer Antonio Cantelli da Parma giudice degli *appelli* e delle *ragioni:* ed assistito da Giovanni di Filippo da Ancona suo notaio e dai famigli e berrovieri nulla trascurava perchè le cose andassero a dovere. Ma quelle benedette leggi, si sa ormai, venivano continuamente insidiate dall'astuzia de' cittadini e in modo speciale delle donne sempre ingegnose e tenaci nel difendersi da severe non gradevoli disposizioni. E così accadeva che non di rado rimanevano lettera morta e facevano pensare con malinconia al tempo sprecato nel riformarle e rinnovarle senza posa.

Scelgo uno dei piccoli processi di messer Antonio Cantelli, e l'offro per saggio alla curiosità di chi si compiace di tali indagini.

Il 27 gennaio 1359 (*stile fiorentino*) il notaio Giovanni da Ancona, andando per la città a vedere se avvenivano trasgressioni agli ordinamenti che regolavano le nozze, i conviti, le vesti delle donne e le spese superflue, trovò che in casa di Tommaso Pantaleoni del popolo di S. Maria Maggiore, il quale avea celebrato le sue nozze nel giorno precedente in domenica, tre sonatori stavano sonando i loro strumenti: erano due trombetti ed un piffero. Lo statuto non permetteva ciò, e subito il notaio scrisse la debita denunzia, e recatosi in persona alla Camera del Comune la consegnò

a due camarlinghi. Qualche ora dopo un famiglio venne mandato a verificare con esattezza la posizione e i confini della casa del Pantaleoni, in cui era avvenuto il fatto. Intanto anche della inquisizione iniziata al suo tribunale il giudice Cantelli faceva consegnar copia ai custodi degli atti della Camera anzidetta.

Il 29 Tommaso venne citato a comparire davanti al Cantelli per dare schiarimenti ed esporre le sue ragioni, se voleva evitare il pericolo di una condanna in contumacia. Si presentò infatti nel giorno 31, e dopo aver prestato giuramento sul Vangelo, ascoltò la lettura in volgare della inquisizione a suo carico, affermandosi però innocente ed accusato a torto. Promise tuttavia, sotto pena di lire cinquanta, di obbedire agli ordini e di pagare, occorrendo, la multa sancita nello statuto; ed un suo amico e vicino di casa, ser Filippo di Matteo, gli stette mallevadore.

Dal Cantelli furono allora assegnati a Tommaso tre giorni *ad omnem suam defensionem faciendam;* ma viceversa il primo di febbraio il giudice fece un buon passo verso l'assoluzione dell' inquisito perchè sentenziò che il messo del Comune, certo Bartolo soprannominato Campiano, inviato a verificare, come si è detto, la posizione e i confini della casa nel popolo di S. Maria Maggiore, non avea riferito il vero ma il falso nella dichiarazione sua, e così mandò Bartolo a riflettere in carcere sulla deplorevole sbadataggine o malafede.

Tommaso poi con aria tranquilla e sodisfatta si presentò al giudice il 2 febbraio, perchè allora si andava alla lesta, e gli consegnò una lettera della Signoria col sigillo in cera verde, impressovi il giglio fiorentino. La lettera conteneva l'ordine preciso di non procedere altrimenti contro Tommaso e di lasciarlo in libertà: si era insomma sollevato assai rumore per nulla, come accade talvolta anche oggi. Io però mi domando: Se Tommaso avea trasgredito davvero, perchè fu assoluto tanto facilmente e la stoltezza o malizia del messo comunale gli giovò così bene e presto? Il fatto non poteva distruggersi e la colpa del Pantaleoni rimaneva la stessa, tanto più che la dichiarazione del messo riguardava tutt'altra cosa; eppure fu tale dichiarazione, non corrispondente al vero, che lo trasse da ogni molestia.

Ma la risposta non mi sembra difficile. Quando si voleva, quando faceva comodo per qualche ragione occulta, la legge non ostante tutto il suo rigore diventava graziosa e benigna, come ho già rilevato, e lo zelo raffreddavasi per miracolo. Infatti in que' giorni stessi (notiamo la combinazione) il giudice Cantelli dovette inquisire anche Giovanni di Cino di Bartolo del popolo di San Lorenzo e Betto di Tano del popolo di San Romolo, che eransi ammogliati e presso i quali in barba agli ordini vigenti erano stati trovati alcuni sonatori, cioè due pifferi ed un naccherino nell'abitazione di Giovanni in via Larga, un sonatore di cornamusa ed uno di cennamella ed uno di nacchere in quella di Betto presso la piazza de' Priori. Si ripeteva così il caso del Pantaleoni, ma la solita provvidenziale ed opportuna lettera della Signoria troncò il procedimento e permise in modo identico agli accusati di goder liberamente la vita colle novelle spose.

Nè il giudice aveva motivo di lamentarsi, sebbene un po' ferito si dovesse sentire. Era obbligato a processare, e processava e faceva il dover suo senza allontanarsi dalla legge una linea; ma, confessiamolo, sarebbe stato troppo ingenuo se avesse ignorato che sopra la legge qualche volta c'era la Signoria.

CARLO CARNESECCHI.

Die XXVIII mensis januarii (1359).

Hec est quedam inquisitio que fit et fieri intenditur per supradictum dominum iudicem ex suo et sue curie offitio et ad relationem mey Johannis de Anchona eiusdem domini iudicis notarii et offitialis ad offitium, quod vulgariter dicitur *dominarum*, specialiter deputati contra et adversus Thomam Panthaleonis civem florentinum de populo Sancte Marie Maioris quarterii Sancti Johannis in eo de eo et super eo quod hoc anno de presenti mense januarii, die XXVII dicti mensis, dictus Thomas fuit inventus et repertus per me Johannem notarium et offitialem predictum, dum irem per civitatem Florentie cum familia supradicti domini iudicis rimando deveta dominarum, nuptiarum, hominum et aliarum quarumcumque personarum facientium contra formam ordinamentorum et provisionum Comunis Florentie, habere in domo habitationis et nuptiarum ipsius Thome, in qua fuerunt nuptie eiusdem Thome die dominico XXVI januarii, predicta die XXVII dicti mensis, die sequenti post dictas nuptias, tres soni-

tores sive giocolares, videlicet duos tubatores sonantes tubas publice in dicta domo ubi nuptie fuerunt die predicta XXVI januarii, et unum pifferum sonantem piferam sive ciaramellam publice in domo predicta ut supra, contra formam predictorum ordinamentorum et provisionum. Et predicta fuerunt facta, commissa et perpetrata per dictum Thomam sponsum predictum dictis anno mense et die in quarterio et populo supradictis, in domo nuptiarum et habitationis supradicti Thome posita in dicto populo iuxta ser Phylippum Mathei et viam publicam et alia sua latera.

***

Die ultima mensis januarii.

Constitutus in termino supradicto coram supradicto domino iudice, ut supra sedente, Thomas Panthaleonis inquisitus predictus, eidem primo delato sacramento per me Johannem notarium antedictum corporaliter manu tactis scripturis ad sancta Dei evangelia, iuravit mandatis ipsius domini iudicis et sue curie obedire et super dicta inquisitione et contentis in ea dicere veritatem, eidem Thome primo dicta inquisitione lecta et in vulgari sermone exposita diligenter de verbo ad verbum per ordinem distincte particulariter et divisim per me Johannem notarium supradictum, ad ipsius Thome plenam intelligentiam. Qui Thomas inquisitus, se excusando a dicta inquisitione et contentis in ea, negavit omnia et singula suo iuramento vera esse et fuisse, que in dicta inquisitione continentur, de quibus inquiritur contra eum.

Qui Thomas inquisitus promixit michi Johanni notario antedicto, tamquam publice persone recipienti nomine et vice Comunis Florentie, stare et obedire etc. toties comparere etc. et solvere omnem condemnationem, qua condemnaretur occaxione predicta etc. pena quinquaginta librarum florenorum parvorum etc.

***

Die prima februarii.

Cum veridica relatione constaverit et manifestum fuerit supradicto domino iudici dictam domum in ipsa inquisitione confinatam non esse taliter confinatam prout in dicta inquisitione continetur, et dictum Bartholum vocatum Campianum nunctium iuratum Comunis Florentie, cui commissum fuit per dictum dominum iudicem quatenus veros confines ipsius domus eidem referret ut superius est expressum, non retulisse veros confines ipsi domino iudici sed falsos, cum dicta domus sit aliter confinata, cuius veri

confines sunt hii, videlicet a primo via, a secundo domus Nicholay Mathei, a tertio domus Margarite Donatuccii et a quarto domus Dominici Philippi Niccholi, ideo supradictus dominus iudex, volens dictum Bartholum nunctium de suo mendacio et errore punire, ipsum nunctium per suos famulos et beruarios mixit ad carceres Comunis Florentie.

***

Die secunda mensis februarii.

Thomas Panthaleonis inquisitus predictus presentavit supradicto domino iudici ex parte dominorum Priorum et Vexilliferi iustitie populi et Comunis Florentie quamdam appodissam sive bollictinum bollatum sigillo sive bollecto dictorum dominorum Priorum et Vexilliferi in cera viridi, in qua schultus erat giglus cum flore, tenoris et continentie infrascripte.

Domini Priores artium et Vexillifer iustitie populi et Comunis Florentie scribunt vobis iudici rationum, appellationum et nullitatum Comunis prefati quatenus, cum hoc sit quod per vos et vestram curiam facta et formata fuerit et sit quedam inquisitio contra et adversus Tommam Panthaleonis civem florentinum de populo Sancte Marie Maioris quarterii Sancti Johannis in eo de eo et super eo quod hoc anno, de mense januarii proxime preteriti, die vigesima septima dicti mensis dictus Thomas fuerit inventus et repertus per ser Johannem de Anchona vestrum notarium, dum iret per civitatem Florentie cum vestra familia rimando deveta dominarum, nuptiarum, hominum et aliarum quarumcumque personarum facentium contra formam ordinamentorum et provisionum Comunis Florentie, habere in domo habitationis et nuptiarum ipsius Tome, in qua fuerunt nuptie ipsius Thome die dominica vigesima sexta mensis januarii predicti, die vigesima septima dicti mensis januarii, die sequenti post dictas nuptias, tres sonitores sive giocholares, videlicet duos tubatores sonantes tubas publice in dicta domo ubi nuptie fuerunt die predicta vigesima sexta januarii et unum pifferum sonantem pifferam seu ciaramellam publice in domo predicta, super dicta inquisitione et processu et qualibet eius parte nullatenus procedatis vel procedere debeatis, nec eum occaxione predicta vel dependentibus ex ea in persona vel bonis ulterius molestetis.

Ego Minus filius quondam ser Griffi notarius et scriba pro Comuni Florentie dictorum dominorum Priorum et Vexilliferi predicti, de dictorum dominorum Priorum et Vexilliferi mandato, scripsi die primo februarii XIII indictione.

NOTIZIARIO

Firenze, Uffizi. (Cristo portacroce di Gian Francesco de' Maineri.)

Adolfo Venturi, trattando nell'*Arte* di Gian Francesco de' Maineri da Parma, pittore e miniatore (anno X, fasc. 1, pp. 33-40), accenna al Cristo portacroce donato alle Gallerie degli Uffizi dal prof. Elia Volpi e lo pone a confronto con altri Cristi simili della R. Galleria Estense di Modena, della collezione Doria e della raccolta Marocchi, in Roma.

Firenze, Uffizi. (Ritratto di Michelangelo.)

In un articolo del barone Joseph Du Teil sulla collezione Chaix d'Est-Ange. (*Les Arts*, luglio 1907) è riprodotto un ritratto di Michelangelo, simile al nostro degli Uffizi, che appartenne al barone Alquier ed ora fa parte di quella raccolta. Secondo il Du Teil si tratterebbe di un autoritratto originale da cui deriverebbero quello degli Uffizi, l'altro di proprietà del conte Paolo Galletti e un terzo di Marcello Venusti nella Galleria Capitolina.

Firenze, Uffizi. (La morte di Adone di Sebastiano del Piombo.)

Della morte di Adone di Sebastiano del Piombo tratta Gustavo Frizzoni nell'articolo « I nostri grandi maestri in relazione al quinto fascicolo dei disegni di Oxford. » (*L'Arte*, X, 2, p. 92). Il quadro sarebbe stato eseguito in Roma, dopo il 1511, quando Sebastiano del Piombo « aveva già condotto a termine la serie di soggetti mitologici decoranti le lunette della volta nella sala della Galatea alla Farnesina. »

Firenze, Uffizi. (La battaglia di Cadore di Tiziano.)

A proposito di un disegno del Tiziano per la battaglia di Cadore, — compiuta nel 1537 per la sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale di Venezia e perduta nello incendio del 1577, — Gustavo Frizzoni ricorda e riproduce la copia, che di parte dell'affresco esiste nella Galleria degli Uffizi, nell'articolo sui « nostri grandi maestri in relazione al quinto fascicolo dei disegni di Oxford, » nell'*Arte*, X, 2, pp. 93-95.

BIBLIOGRAFIA

Agostino di Duccio. — Pointner Audy. Un' opera finora sconosciuta di Agostino di Duccio (nel chiostro della canonica di S. Lorenzo a Perugia), *Rassegna d' Arte*, 1907, pp. 175-176.

Allori Alessandro. — Geisenheimer H. Arazzi fiorentini a Bergamo su disegni di A. Allori, *Rassegna d' Arte*, agosto 1907, pp. 122-125.

Ambrogio di Antonio da Milano. — Fabriczy von C. Ambrogio di Antonio da Milano, *Repertorium*, XXX, 3, pp. 251-254.

Arnolfo di Cambio. — De Nicola G. La prima opera di Arnolfo a Roma: il monumento Annibaldi in S. Giovanni in Laterano, *L'Arte*, anno X, fasc. 2, pp. 97-104.

Bandinelli Baccio. — Colasanti A. Il memoriale di Baccio Bandinelli, *Repertorium*, XXVIII, 5-6, pp. 406-443.

Bergamo. — Vedi Allori Alessandro.

Boccati Giovanni. — Feliciangeli B. Un' altra tavola di Giovanni Boccati, *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1907, pp. 97-102.

Botticelli Sandro. — Venturi A. Une œuvre inconnue de Botticelli, *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1907, pp. 5-11.

— Bode W. Eine Verkündigung Botticellis in der Sammlung Huldschinsky zu Berlin, *Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamml.*, XXVII, pp. 245-248. [È l' Annunciazione già nella raccolta Barberini di Roma: cfr. *Rivista d' Arte*, 1905, pp. 122-123.]

Botticelli Sandro. — Wickhoff F. Die Hochzeitsbilder S. Botticelli, *Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamml.*, XXVII, pp. 198-207. [Si parla della Primavera, della Nascita di Venere e del quadro con Marte e Venere della National Gallery di Londra].

Cassioli Amos. — Vedi Mussini Luigi.

Cellini Benvenuto. — Bassermann-Jordan E. Der Perseus des Cellini in der Loggia de' Lanzi zu Florenz und der Perseusbrunnen des Friedrich Sustris im Grottenhofe der Residenz zu München, *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, I, 1906, pp. 83-93.

— Galletti P. Il Cellini a Roma, *Arte e Storia*, luglio 1907, p. 108.

Cimabue. — Aubert A. Die malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi; ein Beitrag zur Lösung der Cimabue Frage, Leipzig, Hiersemann, 1907, pagine 149 e 69 tavole.

— Chiappelli A. Per la Madonna Rucellai, *L'Arte*, anno X, fasc. 1, pp. 55-59.

Danti Ignazio. — Bellucci A. L'antico rilievo topografico del territorio perugino misurato e disegnato dal padre Ignazio Danti, *Augusta Perusia*, maggio-giugno 1907, pp. 89-92.

Dolci Carlo. — Colasanti A. Un quadro di Carlo Dolci nella Pinacoteca di Bologna, *Bollettino d'Arte*, anno I, fasc. 4, pp. 22-24.

Donatello. — Schubring P. Donatello, des Meisters Werke in 277 Abbildungen, Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1907, pp. LIV-219.

— Venturi A. Donatello a Padova, *L' Arte*, anno X, fasc. 4, pagine 276-285.

Duccio di Buoninsegna. — Una Madonna col putto, attribuita a Duccio, è stata di recente acquistata dalla Pinacoteca di Siena. Cfr. A. Franchi, nella *Rassegna d'Arte Senese*, anno II, fasc. 4, pp. 115 sgg. (riprod.).

Duccio di Donato. — Bacci P. Per maestro Duccio di Donato orafo senese del 1300, *Arte e Storia*, luglio 1907, p. 105.

Fora. — Vedi Nanni di Miniato.

Genga Girolamo. — Gronau G. Die Kunstbestrebungen der Herzöge von Urbino: III, Girolamo Genga und der Bau der Villa Imperiale, *Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamml.*, appendice al vol. XXVII, pp. 12-44.

Gentile da Fabriano. — Carletta. Per Gentile da Fabriano. La data più precisa della morte, *Nuova Rivista Misena*, genn.-febb. 1907, pp. 27-28.

Ghirlandaio Domenico. — Gronau G. Eine deutsche Kopie nach Domenico Ghirlandajo im Münchner National-Museum, *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, I, 1906, pp. 109-112 (si tratta di una copia tedesca, dei primi anni del Cinquecento, del gruppo dei quattro umanisti nel Sacrifizio di Zaccaria in S. Maria Novella).

Giovanni da San Giovanni. — Buerkel von L. Giovanni da San Giovanni, *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, I, 1906, pp. 138-141.

Gualdo (da) Matteo. — Bernardini G. Matteo di Pietro da Gualdo nella Mostra d' Antica Arte Umbra in Perugia, *Augusta Perusia*, aprile 1907, pp. 49-54.

— Guerrieri R. Un affresco ignorato di Matteo da Gualdo a Colle Aprico, *Augusta Perusia*, maggio-giugno 1907, pp. 71-72.

Guido da Siena. — Il prof. M. Galli Dunn ha donato alla Pinacoteca di Siena una tavola rappresentante la Madonna in trono col bambino, attribuita a Guido da Siena. È riprodotta nella *Rassegna d'Arte Senese*, anno II, fasc. 4, pp. 116-117.

Leonardo. — Solmi E. Per gli studi anatomici di Leonardo da Vinci, *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni*, I, Firenze, 1907, pp. 343-360.

— Seidlitz (von) W. La Vergine delle Rocce di Leonardo da Vinci, *L'Arte*, 1907, pp. 321-329.

— Per una replica della Vergine delle Rocce nella collezione Chaix d' Est-Ange si vegga Du Teil J. La collection Chaix d' Est-Ange, *Les Arts*, juillet 1907, p. 8 (riprod.).

Lippi fra Filippo.— Schottmüller F. Ein Predellenbild des fra Filippo Lippi im Kaiser Friedrich Mu-

seum, *Jahrb. der Königl, Preuss. Kunstsamml.*, XXVIII, 1, p.34-38.

Luca di Tommè. — Di un polittico di Luca di Tommè, già esistente nella cappella di Monasterino alle Tolpe e ora acquistato per la Pinacoteca di Siena tratta A. Franchi, nella *Rassegna d' Arte Senese*, anno II, fasc. 4, pp. 111 sgg. (riprod.). Rappresenta la Vergine tra i ss. Giovanni Battista, Gregorio, Francesco ed Agostino, e reca la firma del pittore,

Lucignano. — (Val di Chiana). Vedi Signorelli Luca.

Masaccio. — Berenson B. La scoperta di un dipinto di Masaccio, *Rassegna d' Arte*, 1907, p. 139 (si accenna ad una Madonna in trono con angeli musicanti, scoperta dal B. nella collezione Sutton a Brant Broughton, che egli suppone possa essere la parte centrale della tavola del Carmine di Pisa).

Michelangelo. — Spahn M. Michelangelo und die Sixtinische Kapelle, Berlin, G. Grote, 1907.

— Iacobsen E. Die Handzeichnungen Michelangelos zu den Sixtina-Fresken, *Repertorium*, 1907, pp. 389-398 (continua).

— Grenier A. Une « Pietà » inconnue de Michel Ange à Palestrina, *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1907, pp. 177-194. — Cfr. *Chronique des Arts*, 30 mars 1907, p. 107.

— Gottschewski A. Ein Original-Tonmodell Michelangelos, *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, I, 1906, pp. 43-64. (Cfr. *Rivista d' Arte*, maggio-giugno 1906, pp. 73-88).

Michelangelo. — Gronau G. Die Kunstbestrebungen der Herzöge von Urbino: II, Michelangelo; *Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamml.*, appendice al vol. XXVII, pp. 1-11.

— Holmes C. J. Where did Michelangelo learn to paint? *Burlington Magazine*, July 1907, pp. 235-236.

Minello Giovanni. — Fabriczy von C. Giovanni Minello, ein Paduaner Bildner vom Ausgange des Quattrocento, *Jahrb. der Königl. Preuss. Kunstsamml.*, XXVIII, 2, pp. 53-89.

Monteriggioni. — Nicolosi C. A. Luoghi romiti: Monteriggioni, *Emporium*, agosto 1907, pp. 123-140.

Mussini Luigi. — Di L. Mussini e i suoi scolari (Angelo Visconti e Amos Cassioli) si discorre ampiamente nel *Bullettino Senese di Storia Patria*, anno XIV, fasc. 1, pp. 100-173 (continua).

Nanni di Miniato. — Fabriczy von C. Nanni di Miniato detto Fora, *Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamml.*, appendice al vol. XXVII, pp. 70-86.

Nucci Allegretto. — Anselmi A. Il testamento, l'anno della morte e la chiesa ove fu sepolto il pittore fabrianese Allegretto Nucci, *Nuova Rivista Misena*, gennaio-febbraio 1907, pp. 5-12.

— Muñoz A. La provenienza del trittico di Allegretto Nucci del Museo Vaticano, *L' Arte*, X, fascicolo 2, pp. 143-144.

Osenna, S. Quirico in (—). — Canestrelli A. La chiesa di S. Maria

Assunta a S. Quirico in Osenna, *Rassegna d'Arte Senese*, anno II, fasc. 4, pp. 118-124.

OSENNA, S. QUIRICO IN (—). — Canestrelli A. La Pieve di S. Quirico in Osenna, *Siena Monumentale*, fasc. I-II, 1906.

PELORI GIOVAN BATTISTA. — Gianuizzi P., G. B. Pelori da Siena nominato da Paolo III architetto delle fortificazioni d'Ancona, *Rassegna bibliografica dell' arte italiana*, aprile-giugno 1907, p. 59.

PERUGIA. — Mason Perkins F. La pittura all' Esposizione d'arte antica di Perugia. Continuazione e fine, *Rassegna d' Arte*, giugno 1907, pp. 113-120.

— Cristofani G. La mostra d'antica arte umbra a Perugia, *L'Arte*, anno X, fasc. 4, pp. 286-304.

PESELLINO. — Mather F. J. e Rankin W. Pesellino's six triumphs of Petrarch, *Burlington Magazine*, vol. X, pp. 65-68.

PIERO DI COSIMO. — Mather F. J. e Rankin W. Two panels by Piero di Cosimo (nel Metropolitan Museum di New York), *Burlington Magazine*, X, pp. 332-336.

— Bombe W. Una Pietà di Piero di Cosimo, *Augusta Perusia*, maggio-giugno 1907, pp. 88-89.

POLLAJUOLO (DEL) SIMONE. — Fabriczy von C., Simone del Pollajuolo il Cronaca, *Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamml*, appendice al vol. XXVII, pp. 45-69.

RAFFAELLO. — Beltrami L. Disegni di Raffaello Sanzio nella Biblioteca Ambrosiana (nozze Gavazzi-Pirelli), Milano, Allegretti, 1906.

RAFFAELLO. — Durand-Gréville E. Un Raphaël méconnu au musée Poldi-Pezzoli de Milan? *Rassegna d'Arte*, 1907, pp. 170-175.

ROBBIA (DELLA) LUCA. — Lethaby W. R. Maiolica roundels of the Months of the year at the Victoria and Albert Museum, *Burlington Magazine*, IX, pp. 404-407.

— Bode W. Originalwiederholungen glasierter Madonnenreliefs von Luca della Robbia, *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, I, 1906, pp. 28-32.

— Schottmüller F. Zwei Neuerworbene Reliefs des Luca della Robbia im Kaiser Friedrich-Museum, *Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamml.*, XXVII, pp. 224-227.

ROSSELLI DOMENICO. — Fabriczy von C. Sculture di Domenico Rosselli, *L'Arte*, X, fasc. 3, pp. 218-222.

SANSOVINO ANDREA. — Fabriczy von C. Ein unbekanntes Jugendwerk Andrea Sansovinos, *Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamml*, XXVII, pp. 79-105: [Un tabernacolo pel Sacramento nella chiesa di S. Margherita a Montici, presso Firenze].

SASSETTI FRANCESCO. — Warburg A. Francesco Sassettis Letztwillige Verfügung. Estr. dai *Kunstwissenschaftliche Beiträge. Aug. Schmarsow Gewidmet*, pp. 129-152.

SASSOFERRATO. — Anselmi A. Scoperta di affreschi del Trecento in Santa Croce di Sassoferrato, *Nuova Rivista Misena*, marzo-aprile 1907, pp. 60-62.

Scansano. — Nicolosi C. A. Due opere robbiane a Scansano, *Rassegna d'Arte*, 1907, pp. 137-139.

Sellaio (del) Iacopo. — Mather F. J. Three panels by Iacopo del Sellaio, *Burlington Magazine*, vol. X, pp. 203-206.

Signorelli Luca. — Mason Perkins F. Una pittura sconosciuta del Signorelli, *Rassegna d'Arte*, 1907, p. 142. (Nella chiesa di san Francesco in Lucignano della Val di Chiana).

Torrigiano. — Justi C. Torrigiano, *Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsamml.*, vol. XXVII, pp. 249-281.

Visconti Angelo. — Vedi Mussini Luigi.

Redattore-responsabile: Dott. Giovanni Poggi.

FIRENZE, 311-1906-7. — Tipografia Barbèra - Alfani e Venturi proprietari.

Un disegno di Andrea del Sarto.
(Roma, Gabinetto delle Stampe)

UN DISEGNO D'ANDREA DEL SARTO

Pubblicando in questa *Rivista* (III, 142-143) un altro disegno d'Andrea del Sarto, avvertivamo che « una linea ed una figura egli amò straordinariamente e ripetè frequentemente: la linea triangolare formata da una giovine donna inginocchiata ed accosciata, in maniera da sedere sui propri talloni ».

Il disegno che riproduco ora è un'altra conferma di quell'osservazione, la centesima forse, ma fors'anche la più evidente. Esso non solo contiene tre schizzi di figure accosciate — due dalla cintola in giù con le vesti, e una terza intera ed ignuda — ma su quest'ultima Andrea, accennando al manto, ha rapidamente segnato parte del triangolo, diremo così, *d'inscrizione,* delimitante la linea generale della figura. Son due semplici tratti di matita che costituiscono la prova di quanto avevamo avvertito.

Il disegno si conserva nel Gabinetto delle Stampe di Roma: è a matita rossa su carta bianca e porta il numero 130494. Negl' inventari è semplicemente indicato come d'autore toscano del sec. XVI, ma a noi parve subito, e pare sempre più, d'Andrea del Sarto.

È forse il primo pensiero per la Madonna della *Sacra Famiglia* che si conserva nel Museo del Prado a Madrid col numero 385. In questo dipinto, però, la Madonna rialza il manto con la destra e sorregge con la sinistra il Bambino, del quale conservasi, nella Galleria degli Uffizi (n. 291 F), un elegante studio.

CORRADO RICCI.

UNA RICORDANZA INEDITA

DI FRANCESCO DI MARCO DATINI

A Francesco di Marco Datini, il mercante pratese arricchitosi nei traffici, che lasciò, morendo, le ricchezze accumulate ai poveri della sua patria, consacrò Cesare Guasti monumento durevole nel libro che intitolò *Lettere di un notaio a un mercante del secolo XIV;* nel quale, oltre alle lettere del notaro Ser Lapo Mazzei da Carmignano, sono altre scritture o epistolari di artefici che lavorarono per il Datini, insieme coi testamenti del gran mercatante. Ma molte lettere esistono tuttora inedite nell'Archivio del Ceppo, e una di queste, il cav. Livi, Direttore del R. Archivio di Stato a Bologna, ha voluto ch'io presentassi ai lettori della *Rivista,* i quali, non dubito, saran grati con me al valente erudito della gustosa primizia.

***

Il Guasti, illustrando gli affreschi esistenti nella Cappella dei Migliorati a Prato, così ricorda i pittori che lavorarono per il Datini: « Agnolo Gaddi e Niccolò Gerini, con un terzo pittore per nome Bartolomeo, avevano fatto non so che lavori a Francesco di Marco Datini..., e a' 12 del gennaio 1391, che allo stile comune tornerebbe 92, gliene chiedevano per lettera la mercede. Alla quale pagare indugiando il Mercante, Niccolò tornava a scrivergli a' 7 di febbraio da Pisa; dove con Lorenzo di Niccolò stava sul dipingere varie cose, e il Capitolo ai Francescani. In questa seconda lettera dice : *la chassetta mia coll'atre mie cose dell'arte che lasciai in sul ponte in San Franciescho, fatele riporre, sì che no' sieno tolte nè guaste* ».

All'uscire del giugno di quello stesso anno 1392 il Gerini, lasciata Pisa, parlava di venire a Prato per condurre altri lavori al Datini; e nell'estate del '94 ragionava di pitturargli una camera e di *dare lo spaccio al vostro lavorio di San Franciescho.* Nel '95 dipinse con Lorenzo una croce ov'era *il Crocefisso e Santa Maria e San Giovanni e di sopra l'albero cho' l'ucel finice* (intendi il mistico pellicano) *e nella base 'l monte col teschio,* e poi San Francesco con altri Beati, *disegnato così bene, che se l'avesse disegnato Giotto, non si potrebbe migliorare.* E così dicevano i due artefici messa da un lato la modestia, per rispondere al Datini che volea essere *ben servito.*

Infatti Francesco di Marco scriveva a Stoldo di Lorenzo in Firenze il 6 maggio del 1395: « All'auta di questa, date a Lorenzo dipintore f. 5 e paghate la basola e 'l chonpasso che dice che à fatto fare per lo Crocefisso, che dice che chosta lire otto, e dategli una sua lettera che sarà con questa. E' pare sempre muoiano di fame: di denari socchoretelo tosto acciò ch'egli non muoia, e di tutto fate schrittura chiara. Sono gente da fare così chon loro, e ditemi in che punto è il Crocefisso e s'egli è disegnato e pregategli mi servano bene.... Scritto in sino a qui ò saputo ch'egli è qui Agnolo di Taddeo. Sarò con lui di presente, e dirovi quanto arò seguito con lui, che Idio mi traggha delle sue mani et delli altri suoi pari chè tutti sono fatti a uno modo. Mai non farò più dipignere ».

Per scriver così il povero Datini doveva averne più su dei capelli. Nè molto diversa è l'intonazione del documento che segue: non era possibile metter d'accordo la scrupolosa probità dell'esperto mercante col fare che chiameremo troppo artistico degli artefici, in genere, i quali — sempre eguali in ciò, in tutti i tempi — non solo non si fermavano mai dal chieder denari; ma promettendo riuscivano di rado a mantenere le promesse e tiravano troppo via, pressati com'erano dal bisogno di toccare al più presto possibile il desiderato compenso delle loro fatiche.

Le notizie pubblicate dal Guasti furono tratte, com'egli indicò, dalle lettere dei due pittori; dalla *Serie di lettere e minute* del Datini a vari fu trascritta questa *Ricordanza* che si riferisce appunto

a quei lavori che i due maestri surricordati avevano fatto in casa del mercante e benefattore pratese e alle contestazioni che sorsero circa il compenso dei lavori medesimi. La *Ricordanza* manca di data ; ma, perchè nel '92 il Gerini lasciando Pisa parlava di andare a Prato per condurre altri lavori al Datini e nel '94 ragionava di pitturargli una camera, così questa deve essere stata dettata tra il 1394 e il '95, tanto più che scrivendo il Datini di riscontrare i lavori fatti nei suoi libri e *di non ricordarsi d'altro per ora,* conferma che tra l'esecuzione delle pitture e la scrittura della *Ricordanza* doveva essere corso parecchio tempo.

I. B. Supino

Ricordanza a voi Mess. Giovanni e Stoldo di quello che ò auto a fare con Bartolomeo [*di Bertozzo*] e Angniolo [*Gaddi*] dipintori secondo che mi ricordo e secondo nostri libri : provedete voi poi, come molto savi, i modi che vi pare a tenere con loro.

Avendo io Arigo [*di Niccolò*] in casa, Niccolò [*di Piero Gerini*] dipintore mi disse più volte : io voglio che tu abi a fare con uno mio amicho, il quale à nome Bartolomeo, e faratti piaciere e piacieratti tosto, e fecielo venire a parlare con mecho, e così fecie, e rechò molti asempj di charte. E volendo io fare patto con lui, e' mi disse ch'e' non volea fare a denari, ma che verrebbe e farebbe alchuno lavoro, e fatto il detto lavoro, e' mi direbe quello che ne volea, e ch'egli era certo ch' io ne gli darei più che no me ne chiederebe, e in caso che non mi paresse che si ponesse (*manca la carta*) domandase più che ragione, che la volea rimettere ne la mia choscienza. D.... (*manca la carta*) vene, e chominciò a lavorare e io m'inamorai de la sua filosomia e delle sue parole ed e' si inamorò de' miei denari e de le mie cose, e mai non mi disse nula nè io a lui. Idio facci chonosciente chi à auto mala intenzione l'uno inverso l'altro. La verità è come apresso dirò secondo i libri miei, che non si può dire il contradio a ragione, e puosi riprovare tutto.

E ci venono a dì xviiij di settembre 1391, e andaronsene a dì xxj di diciembre, anno detto, e in questo mezo mandorono alchuna volta a Firenze a fare loro faciende. Il perchè io truovo (sbattendo le feste comandate, e possono avere lavorato circha a due mesi o meno) che la metà di questo tenpo ano messo il tempo in fare i ponti e macinare cholori e dipigniere regholi da palcho che (*manca la carta*) questo arebe fatto bene come loro, che per soldi otto il dì, o il più soldi x, sarebe stato di grazia,

e voi vedrete per quello che domandano ch'a chostoro tocherebe fior. uno il dì per uno, contando cholori e spese, che quando Giotto era vivo credo faciea migliore merchato. Voi sapete i nobili lavorij che m'anno fatto. Cierchate per Firenze a quelli che anno fatto dipigniere, e vedrete chom'eglino si ponghono al dischonvenevole, perchè trovarono il terreno molle, vorebonmi fichare la vangha insino al manicho per la vilania ch' i' ò fatto loro in chasa mia, che Idio mi ghuardi da le mani dei loro pari.

Cercate uno maestro ch' è scianchato, che dipinse le due logie di Mess. M.... etto, e vedete quello ch'egli ebe il dì. Anchora trovate Guccio che à uno fratello che sta con quello fabbro grosso in merchato vechio dirinpetto a la chiesa, che dipinse la casa di Biagio di Lapo Peruzi, e sapiate quello gli tochò il dì. Anchora potete ricercare d' uno maestro che voglia venire a compiere quello che ci è a fare, che non è meno che quello ch' è fatto, ma più ; che pure la casa di fuori al modo ch'el giardino è più che tutto il rimanente, ma fassi col penello da 'nbiancare la magiore parte.

E' domandano secondo la scritta che si fe' qui come apresso dirò e come vedrete per la scritta di mano di Mess. Giovanni e di Simone.

E' domandano per la logia di quello che ano fatto egliono (che Arigho e Niccolò ne feciono quello vi sapete, che per mio aviso e' la feciono in xv die a miei, cho l'oro e orpelli e mie spese) lire 97. s. 10 d. 9, che anchora il vorò fare rimisurare, che tocherebbe loro il dì più di lire vj ad amendue, come detto è di sopra, a mie spese e mie cose. E bene dano nel segnio, che questo dì m'à detto il fornaio che ragionando i detti dipintori d'andare a fare l'Ognasanti costì che Nicolò ebe a dire che voleva che que' tre dì gli valesono fior. iij d., e disse loro che meno di lire iij non dimandasono per uno; facieano come soleano fare i chativi in Francia, che la sera quando erano in brigata si facieano richi in parole, e la mattina si trovavano pure al modo usato. Ma s' io l'avesi saputo di buonora, mai no v'arebono dato cholpo di pennello.

E' domandano de' marmi de la corte, per braccia 218, soldi 1 den. x per braccio, che, chome sapete, Arigho mette den. 8 a quelo del Ghorgia.

Per lo grondaio de la corte fior. tre d. che questo arebe fatto Ilegno bene come loro per fior. uno.

Per li travicielli del palco adomandono soldi 1 per braccia 288: di questo vi potete informare bene costì, a loro spese e a loro cholori e chandele, e provedete sopra a ciò.

Per bosoli de la detta sala braccia 74 1/3, den. 4 il braccio, e regholi braccia 1018, che tutto vorò rivedere, il cientinaio soldi 25, che anco vi potete informare di questo.

E per imbiancare le tavole di detta sala soldi 20: ancho questo potete vedere.

E per.... ala dinanzi il muro a marmi e la volta a gigli di stagno mettono tutto a un pregio per braccia 222 1/3 a soldi 3 il braccio, e mette i

marmi con quei gigli, e credono altri non se ne aveghi che in vj dì ebono fatto tutto.

Per la chamera terena, che vi penarono suso meno di xv dì, ma contiamo 15, adomandono lire lxxvj soldi vj den. viij a mie spese e mie' cholori, come sapete che lire ciento o più verebe che la pari di questa, che credo non vadi meno, che questa mi vene meno che la metà.

Per li marmi del giardino che feciono chol penello da 'nbiancare fior. xiij soldi xv den. x.

Per tingniere il teto del giardino fior. I $^{1}/_{1}$, che Ilegno à tinto la botegha d'uno chalzolaio per soldi xv: cierchate costì quello ch'ano gl'inbianchatori e macinatori di cholori, e vedrete come mi voglono inghanare, che voglono lire iij il dì e le spese; e se quest'è il pregio buono che mi dovea fare Bartolomeo, che questo lavorio si potea fare uno di loro còn uno gharzone che ano l'ano costì lire L in lx sanza le spese; ma perchè partirono così mal volentieri di Firenze, ci venono amendue molto tosto perchè trovaroro buono hoste, come dissono una sera in brighata, che potre' dire che pure di legnie che arderono il dì e la notte e di chandele n'are' fatto la metà de lavorio.

Perch'è molto notte, e no mi ricordo d'altro per ora, e d'altra parte Mess. Giovani è tanto praticho di questo fatto e degli altro è sì savio che non bisongnia intorno a ciò dicha molto, che sono cierto farà meglio ch'io nollo sapre' dire, e pertanto provedete nella ragione io abia mia ragione ed elino la loro, e da voi atendo a dì a dì quanto seghuirete.

E richordovi della casa di Gherardo Bartolini e de la chamera del Podestà e ogni altra dipintura, sì che posiate vedere bene tutto, ch'io non dormo nè dì nè notte ch'io non abia questo fatto nel chapo, e pertanto provedete bene sopra ciò e trarmi questa malinchonia del chapo.

Io vi mando con questa una scritta di tutte le cose anno fatto e de' pregi domandono, e di quanto ci sono stati e de' dì ano auto, e pertanto vedetela e provedete sopra ciò.

E fia con questa una scritta degli amici e chostì aoprateli di quelli vi bisogna; e provedete i chonsoli non ci faccino torto ch'io abia mia ragione cho loro, e che se io gli soprapaghassi più non fosse douto fior. x d., l'arei per pegio che perdarne 50 in mare. Provedete a tutto.

E atendo quanto tu, Stoldo, arai seghuito della ricordanza ne portasti del figliuolo di Mess. Filipo Ghuazaloti e del dipintore d'Arezo e del maestro delle doccie e d'ongni altra cosa rispondi a tutto.

Non vi dicho altro per questa. Avisate. A dì

per Francesco di Marco di x.

Mess. Giovanni di Gherardo e
Stoldo di Lorenzo in Firenze.

IL PROGETTO DI UN MONUMENTO
AL "CORREGGIO" IN MILANO

Lodovico Antonio David nella sua autobiografia, che trovasi nella miscellanea manoscritta del P. Orlandi num. 1865 presso la Biblioteca Universitaria di Bologna, e che pubblicai in questo periodico,[1] ci dà notizia delle ricerche fatte intorno alla vita del Correggio per confutare gli errori divulgati dal Vasari e da altri biografi; intendendo egli dimostrare che il Correggio sortì nobili natali, ebbe ottima educazione, e cercò praticare con molti artisti e valentuomini delle più rinomate scuole, studiandosi con ogni mezzo di raggiungere l'eccellenza alla quale è pervenuto. Il David parla pure lungamente degli ostacoli che incontrò questo suo disegno, e dell' invidia di alcuni emuli, che avrebbero voluto impedire la pubblicazione della sua opera. Altre notizie degli studi sul Correggio che aveva fatti il David si trovano in una lettera al P. Orlandi del 9 giugno 1703, nella quale così scriveva:

« Intanto perchè V. S. vegga il mio zelo delle sue glorie, ancorchè veneri profondamente la vita sua, mi prendo licenza d'avvisarlo che il Mantegna non era Mantovano, ma ricco cittadino Padovano, e sin da giovinetto eruditissimo delle lettere latine e greche, e dopo versatissimo nelle più sottili scienze; e però si

[1] Anno V (1907), n. 5-6, pagg. 63-76.

guardi dal trascrivere dal Vasari che da fanciullo guardasse gli armenti, che è una menzogna da me scoperta e dimostrata: e da qui potrà comprendere che il malignissimo Vasari volle ancora insinuare che un altro contadino fosse il Correggio, che so essere stato di sangue nobilissimo, con tante classiche autorità, che a suo tempo lo farà stupire. E però intorno al nostro Correggio, essendo capo della scuola Lombarda, anzi dell'arte tutta, desidererei che s'astenesse di riferirlo vile, pusillanime, povero e travagliato per la famiglia; perchè io provo abbondantemente che egli per molti lustri continuamente ha guadagnato da sostenere civilissimamente molte famiglie assai maggiori della sua. Così che non conoscesse sè medesimo, perchè non solo conobbe il proprio valore e quello degli altri ancora. Così s'astenga di scrivere quella frottolaccia delli 60 scudi di quattrini,[1] quella bevuta d'acqua, che io con grandissima franchezza dimostro che è una falsità troppo manifesta. Poichè se egli (come Lombardo) confermasse queste bugie, pregiudicarebbe, finchè non esca il mio libro, a molti virtuosi viventi, e metterebbe maggiormente l'arte in vilipendio; e se di queste mie proposizioni, per iscaricarsene, vuole farmene autore, lo dica pure, che impegno la mia riputazione, che stimo più di tutto il mondo, a sustentarle ».

Un altro pittore, che pure assai s' interessò della vita e della fama del Correggio, Alessandro Mari, non divideva le opinioni del David, come rilevasi da due sue lettere al P. Orlandi; interessanti anche per le notizie che ci danno di quanto egli fece perchè in Milano sorgesse un degno monumento in onore di Antonio Allegri.

In una lettera del 28 gennaio 1705 così scriveva: « E già che ho nominato il Correggio non posso a meno di non tediarla con

---

[1] Narra il Vasari (*Vite*, Firenze, 1879, vol. IV, pag. 119) che « essendoli stato fatto in Parma un pagamento di 60 scudi di quattrini, esso volendoli portare a Correggio.... carico di quelli si mise in cammino a piedi; e per lo caldo grande che era allora, scalmanato dal sole, beendo acqua per rinfrescarsi, si pose nel letto con una grandissima febbre », e poco dopo morì. Questa « frottolaccia » (come chiamavala il David) fu già smentita dal Tiraboschi (*Biblioteca Modenese*, VI, pag. 297) e da Corrado Ricci (*Antonio Allegri da Correggio*, London, 1896, pag. 327).

due parole ; cioè che dubito che non c' incontreremo d'opinione, nè di prove con il sig.[r] David, poichè egli è per mostrare che il Correggio è stato allevato da Principi, stimatissimo da grandi personaggi, con altre cose grandi delle quali, vivendo quel grand'uomo, non ho riscontro che siano state giamai ; potendo facilmente sapere V. R. che il povero Allegri fu sepolto nel claustro di S. Francesco di Correggio, in terra, senza verun segno di sepolcro, e mi dispiacerebbe (come ho scritto al medesimo sig.[r] David) che io contradicessi alla sua opinione, mentre ho incaminata la pratica di fargli ponere una lapida a spese d'un Cavaliere Milanese, ma nato et allevato a Correggio, e mi è per stimolo d'onore di non lasciare più oltre ignoto il tumulo delle ceneri del maggiore pittore che sia nato in Lombardia, di cui la inscritione è la seguente, da me malamente composta, acciò non manchi sempre la marcha infelice a sì grand'uomo :

D. O. M.

CORREGGENSI
PICTVRAE GENIO
QVEM ANTONIVM ALEGRVM
NONCVPARVNT NATALIA
QVEM INVIDA SORS VIVENTEM PREMIO ET FAMA FRAVDAVIT
CVIVS DORMIENTI CINERI VIX COGNITAM DEDIT FOVEAM
CVI TAMEN CELVM
PIAM RETINENS ANIMAM
INGENTI NOMINI
GLORIOSVM REDDIDIT MERITVM
ET COMES
DIOMEDES CASATVS MEDIOLANENSIS
VRBANAE MILITIAE PRAEFECTVS
CVRANTE
ALEXANDRO MARI INSVBRE PICTORE
BREVI HOC LEMMA
NOTVM FECIT TVMVLVM
ANNO DOMINI MDCCV
O VATES O PICTORES
FOELIX SOLVM ASPERGITE FLORIBVS
PIIS MANIBVS FVNDITE PRECES.

E in altra lettera del 10 febbraio 1705 così ringraziava il P. Orlandi del ritratto del Correggio inviatogli e dava altre notizie del monumento che intendeva fare erigere in Milano:

« Mi è stato carissimo il ritratto del Correggio da V. R. trasmessomi, così per essere favore che mi viene da lei, come per essere appunto il medesimo che qui mi ha favorito il sig.r Co. Diomede Casati, quale è stato fatto dal figlio stesso del grande Antonio Allegri, e dal quale, senza dubio veruno, è stato parimente desunto quello che si vede nell' Istoria di Giorgio Vasari.

» Ma per tornare al nostro gran Correggio io temo che la risposta da me data al sig. David, in data delli 14 di Genaro scaduto, gli sia dispiaciuta, mentre non ne ho più veduta risposta veruna, lo che mi dispiacerebbe, perchè vorrei conservarmegli servitore et amico, e vorrei che egli et io concordassimo nell'esponere del nostro gran pittore la verità, quale è l'anima delle memorie o che si stampano nelle storie, o che si scolpiscono ne' marmi. Egli è in un grande impegno, per quanto si compiacque significarmi, et io sono in un altro, come gli ho scritto, nè vorrei che ci contradicessimo tanto diametralmente; poichè se Egli ha le notizie che suppone d'avere, devono essere molto peregrine ed a pochi note, et io vado dietro alla corrente delli scrittori e del volgo, animato da tutti gli argomenti più verisimili e probabili. Et acciò il mio riverito Padre Maestro veda più chiara la cagione di detto mio rincrescimento, gli parteciperò che, parendomi potere fare poca demostratione al merito d'uomo singolarissimo con ponere una lapide nel claustro delli francescani di Correggio, si è determinato di fare per sopra più una memoria un poco più sontuosa in qualche luoco pubblico di Milano, acciò che nella capitale della Lombardia il principe della scuola pittorica lombarda abbia il suo elogio. Credo per quest'effetto che ci sarà decretato in dono il sito dal Conte Antonio Triultii, al quale domenica prossima scorsa ho dato io un memoriale per ponerla entro una sua capella nella famosa Basilica di S. Ambrosio; e quando che detto signore abbia qualche scrupolo, mi sono promessi altri luochi, e diversi cavalieri si sono impegnati di contribuire una doppia per uno per fare la lapida, e si crede che qualche cosa contribuirà ancora il Principe Governatore.

» Quando io abbia da compire la lapida, il rimanente dell'ornato lo faremmo in quattro pittori, un tal Clemente farà la quadratura; Salomone Brandemburgese, famoso ritrattista, copierà il ritratto da sopraponere all'elogio; Pavolo Pagani (del quale il nostro Mazza costì ha uno sacrifizio d'Abramo) farà una figura dell' Invidia che sarà calpestata dalla Virtù, et una del Tempo che porgerà una tromba alla fama, e fiori ad un Genio per decantare la virtù et ornare la memoria del Correggio; la Fama, la Virtù, i Genii, et una Vergine col bambino in alto, finta entro un quadro, li farò io, e sì come noi tre ultimi faremmo la fatica senza interesse, così entro una cartella vi sarà la nostra memoria in questo modo:

GRATVITO VOTO
CORREGGIENSIS EFFIGIEM EXPRESSIT SALOMON
PAVLVS PAGANVS PROSTRAVIT INVIDIAM, FIRMAVIT TEMPVS
DEIPARE IMMAGINEM
SIMBOLA, VIRTVTEM, FAMAM, GENIOSQVE INVENIT ET PINXIT
HVIVS MONVMENTI EXCITATOR
ALEXANDER MARI

» Il sentimento dell'elogio, che sarà riformato e polito da una penna qui molto accreditata è il seguente:

D. O. M.
ANTONIVS ALLEGRVS
ARTIS PICTORIAE GENIVS ET ORACVLVS
ADDE COGNOMEN
CORREGGIVS
SAT EST. NIL VLTRA.
FORTVNA EXIMIAE VIRTVTIS EMVLA,
INVIDIA VERAE LAVDIS VORATRIX,
VIVENTEM SEPVLTVM TENVERE;
NAM
A POTENTIORIBVS ORBIS PRINCIPIBVS
PICTORIAE ARTIS VERIS MOECENATIBVS,
INOBSERVATVS TRANSIT EIVS PENICILLVS,
QVAMVIS
SPIRASSET ARTIS NON PRIVS VISA MIRACVLA.

TANDEM
ANIMI LANGVORE FATIGATVS,
CORPORIS EXERCITATIONIBVS FESSVS,
EXTREMVM CLAVSIT IN PATRIA DIEM,
VBI CVM TVRBA MORTVORVM,
VIX TANTAM TERRAM INVENIT
IN QVA DEPONERET OSSA
IN ATRIO RR. PP. CONVENTVALIVM CORREGII.
AT TEMPVS
VERI RECTIQVE TENAX,
CONSVMPTA INVIDIA,
TORPENTES FAMAE BVCINAS ANIMAVIT
ITA VT TOTO RESONET ORBE
CORREGGIVS.
TANTAE VIRTVTIS ADMIRATORES ET AMATORES
PLVRES GENEROSI NOBILES MEDIOLANI
CONIVENTE REV. HVIVS IMPERIALIS COENOBII ANTISTITE,
CONCEDENTE ILL. B. COM. ANTONIO TRIVVLTIO,
ETERNITATI TANTI NOMINIS
MONVMENTVM P. P.

» Da così longa e tediosa diceria V. R. può comprendere quanto io ho bisogno della di lei destrezza perchè il sig. David non sia disgustato, e perchè non esponiamo due memorie così diverse del Correggio sotto gli occhi del mondo. Il sig.[r] Conte Casati, che le accennai nella precedente mia lettera, è nato et allevato in Correggio, egli disegna e dipinge, avendo imparato da Monsù Bolangeri mentre era paggio del Granduca Francesco I di Modena. Sua madre era figlia d'una sorella del Principe Ciro di Correggio, che fu il penultimo padrone di quel luoco, e del fratello del Cardinale Bianieri dilettante di pittura, come dalle Historie di Modena del Vedriani si può vedere, e detto Cavaliere non ha notizie punto diverse dalle mie, che le cercai con tutta diligenza, e conosce ancora delli poveri uomini della stessa famiglia del Correggio. Onde se il sig. Lodovico David havesse notizie ben fondate di quanto mi accenna della lauta fortuna del nostro Allegri, io me ne rallegrerei ed avrei gusto esserne notificato a tempo per non fare uno

sproposito nella intrapresa publica in cui sono impiegato, che dovrebbe ancora, compita che sia l'opera, intagliarsi in rame e farsegli una espositione, quale sarà un'elegante e mistico compendio della vita e fortuna del medesimo Correggio, da dedicarsi o al Principe di Vaudemont, o al Duca di Vandomo.

» Rimetto dunque, con troppo d'ardimento, in mano a V. R. lo accordare questo negotio, essendo io pronto a riformare la mia idea e conformarmi a quella del sig. David, quando sia fondata bene ; non sapendo che mi giudicare, non vedendo risposta alla mia sopraccennata risposta, in cui mi diffondevo molto, e nelle notizie che avevo, e nelle probabilità delle congetture, che mostravano quella non intesa fatalità che accompagnò la gran virtù del Correggio, quale io non suppongo un idiota, dotato solo d'un talento naturale disposto alla pittura, e coltivato dall'ammaestramenti solo materialmente, o semimeccanici del pittore maestro qualsisia stato ; ma bensì uomo d' ingegno fondato e franco su le sode regole di prospettiva, d'anatomia, d' istoria, di poetica idea, con lumi filosofici e teologici proportionatamente necessari alla pittorica espressione ; ciò che si deduce dalla nobilissima inventione della cupola del Duomo di Parma, in cui si vede un'idea d'un funerale, in cui gli spiriti angelici fanno le esequie alla loro Regina in terra, mentre gli altri la trasportano a trionfare nel cielo, con gli apostoli ammiratori et il coro delli Patriarchi e Profeti, con altri spiriti cavati dal Redentore dal limbo, che vengono ossequiosamente ad incontrare. Ma tutte queste cose può avere imparate o dal Bianchi Modanese in parte e da qualche Religioso o professore di belle arti in Correggio, o in Modana, ove il padre dell'Allegri dimorò qualche tempo guardiano della Confraternita di S. Pietro Martire, nel qual tempo egli dipinse al Cav. Claudio Rangoni il Cristo che fa oratione all'orto per lire 45 ; di che io ho veduto il riscontro nei libri antichi delle spese di casa di quel Cavaliere, mostratomi dal già Marchese Bonifacio Rangoni. Ma che egli abbia praticato in Roma Raffaello, in Firenze il Buonarroti, in Mantova, non solo il Mantegna, ma il Durero, et in Venetia Titiano, e che sia stato così poco conosciuto è riconosciuto; o se fu sontuosamente, come furono gli suoi contemporanei, come il sig. David m'esprime, con-

viene che tutte le notitie ne siano restate perdute e che al solo Sig.r David sia toccata la sorte di vederne almeno una.

» Di novo la supplico a perdonare il gran tedio et ad assistermi, poichè pare che lei sia della mia opinione.... con riverirla devotamente mi rassegno

» Di V. R. Dev.mo Ser.re

ALESSANDRO MARI. »

Il Tiraboschi,[1] il Pungileoni,[2] il Bigi,[3] il Ricci [4] ed altri ricordano l'iscrizione in memoria dell'Allegri, che gli fe' porre a Correggio, nel chiostro de' francescani, il sacerdote Girolamo Conti l'anno 1647, il busto che è nel palazzo comunale di Correggio coll' iscrizione del P. Carlo Antonioli, collocatavi l'anno 1786; ma non fecero parola del progetto del pittore Alessandro Mari per erigere in Milano un monumento al Correggio.

« Niuno però (come scrive il Tiraboschi [5]) fu più sollecito ricercatore di tutto ciò che al Correggio appartiene del P. Sebastiano Resta, nobile Milanese, sacerdote della Congregazione dell'Oratorio, e morto in Roma, ove visse comunemente nel 1714 ». Il Tiraboschi si servì delle lettere a stampa e manoscritte del P. Resta per dar notizia della copiosa raccolta di disegni messa insieme dal P. Resta, e da lui creduti del Correggio, pubblicandone il catalogo col seguente titolo : *Indice del libro intitolato Parnasso de' pittori in cui si contengono varî disegni originali raccolti in Roma da S. R.* (In Perugia, pel Costantini, 1707, in-8).

Il P. Resta erasi impegnato ad innalzare un monumento all'Allegri in Correggio col denaro che sperava ricavare dalla vendita di molti disegni raccolti e da lui creduti del Correggio. Aveva già fatto eseguire il busto in marmo, per ornare l' ideato monumento,

---

[1] *Biblioteca Modenese* (VI, 300).

[2] *Memorie istor. di Antonio Allegri* (Parma, 1821, vol. II, pag. 253 ; vol. III, pag. 45).

[3] *Atti e Memorie della R. Dep. di St. patria per le prov. dell'Emilia* (N. S., vol. VI, parte II, pag. 32. Modena, 1881).

[4] *Antonio Allegri da Correggio* (London, 1896, pagg. 335-6).

[5] Op. cit., pag. 236.

quando, mutatosi di pensiero, nel 1708 mandò il busto a Mons. Resta, vescovo di Tortona, suo nipote.

Dell'ammirazione del P. Resta per il Correggio abbiamo notizia anche da alcune lettere che egli scriveva al P. Pellegrino Orlandi; notevoli per le notizie che contengono relativamente alla supposta dimora in Roma dell'Allegri; questione (a detta del Tiraboschi) « di difficile scioglimento ». Due scrittori di quel secolo, il Vasari e Ortensio Landi, negano espressamente che il Correggio sia stato a Roma. Primo a sostenere l'opinione contraria pare sia stato il P. Resta. Egli nel suo *Indice del Parnaso de' pittori* (pag. 2) accenna di aver fatto un *libro delle dodici prove o sia argomenti della doppia venuta del Correggio a Roma.* « Ma quali erano queste dodici pruove? (chiede il Tiraboschi). Io non ho potuto scoprirle; giacchè i manoscritti del P. Resta passarono in gran parte in Inghilterra. Ma parmi di potere assicurare che esse fossero congetture anzi che pruove, e congetture ancora di non gran peso, cioè appoggiate singolarmente ad alcuni disegni ch'egli avea delle Loggie Vaticane di Raffaello, copiate, com'ei credea, dal Correggio, al quadro dello Spedale di S. Brigida, ch'egli attribuiva al Correggio, e lo credeva dipinto nel secondo viaggio da lui fatto a Roma, alla somiglianza che vedesi tra alcuni apostoli dipinti da Melozzo da Forlì a tempi di Sisto IV nella chiesa de' SS. Apostoli in Roma e quelli dipinti dal Correggio nella cupola di S. Giovanni di Parma. Ma ognun vede che non è grande la forza di quest'ultimo argomento.... Il quadro dello Spedale di S. Brigida or più non esiste; e forse senza fondamento è stato attribuito al Correggio.[1] E ancorchè pure il fosse, basta egli ciò a provare ch'ei fosse in Roma? »

Anche Corrado Ricci nel suo magnifico volume sul Correggio[2] è d'opinione ch'egli non sia mai stato a Roma e neppure fa menzione del quadro, attribuito dal P. Resta all'Allegri, nella lettera che segue al P. Orlandi, senza alcuna data, ma scritta verosimilmente nel 1700.

---

[1] Vedi anche ciò che dice il Tiraboschi di questo quadro a pagg. 284-5.

[2] Op. cit., pag. 63.

« Era il Correggio del 1522 nell'opera di S. Giovanni di Parma, perchè nell'archivio de' PP. segn.° H si trova che l'opera la cominciò del 1520 e la finì del 1524. Ma tanto per intervalli in quei quattr'anni havrà tenuto le mani in più d'un'opera et in più d'un luogo vicino, come Reggio e Parma. Mi sarebbe caro sapere se dentro lo spazio dei detti anni quattro, o nei seguenti sino al 1528 venendo al 1529 possa haver fatto li due quadri Pietà e Martirio nella cappella parimente di S. Giovanni di Parma ; perchè in quel tempo mi verrebbe in acconcio.

» Ho mandato il mio manuscritto a M.r Marchetti, che contiene gli argomenti che avevo d'essere il Correggio venuto a Roma, che quando V. P. lo vedrà con flemma, vedrà gli argomenti che ci sono per questa opinione. Adesso li farò un foglio in prova che due volte il Correggio è stato in Roma ; la prima fu prima di far l'opera della cupola e tribuna di S. Giovanni, cioè nel fine del 1519 o nel principio del 1520 (che fu l'anno della morte di Raffaele) ; l'altra volta prima di far la cupola del Duomo, cioè venne a Roma circa il 1529, e partito da Roma fece la Madonna della scudella in S. Sepolcro di Parma, chiesa de Rocchettini, che così vi è notata e fatta del 1530, et apprese a far la cupola del Duomo, che cominciò del 1530 e finì del 1534 con la vita.

» Un quadro fatto qui da lui in S. Brigida ben considerato m' ha dato questi lumi, anzi m' ha dato indizio che in Roma la prima volta conobbe il Rettore dell'ospedale allora di S. Brigida et i frati, e la seconda volta, cioè del 1529, venne ad alloggiare propriamente in una di queste stanze di S. Brigida, favorito dal Vice Rettore, essendo il Rettore morto del 1523, et in guiderdone dell'alloggio et amicizia li donò una testa delle Marie, che haveva fatte nel quadro della Pietà in Parma, e li fece un quadretto in tavola di moltissime figure, dove esso Correggio dipinse sè stesso alterandosi d'età per far un S. Giuseppe. Questo quadro era in concetto comune d'esser fatto in di lui gioventù ; ma io lo considerai bene, e trovai che i difetti erano perchè il quadro non era finito, ma di gran nervo, di sapere e di gusto, e col mirarlo osservai il ritratto in età et a poco a poco l' istoria, che non era d' inventione dozzinale e dell'eruditione pedestre dei nostri contorni;

ma dimostrare idea in chi la commetteva et in chi l'eseguiva ; et il credito che bisogna havesse il Correggio di poter ordinare una sì bella istoria. Figura la zitella d'Orléans avanti la Vergine e molti santi, vestita da soldato implorare la divina benedittione per la speditione contro l'esercito Inglese per liberar d'assedio Aurelia e condurre a coronar Carlo VII in Rems. Quivi c' è il Vescovo di Chinon, dove era il Re, v' è S. Elisabetta per il nome che aveva sua madre Isabella. Insomma il tutto di tali concetti mi fecero dire che non era opera da giovane non accreditato. Mi sono poi profondato un poco più nel ritratto del Vice-Rettore dell'ospedale e dell' insegna dell'ospedale ivi dipinta, con le altre circostanze dei Santi proprii dell'opera ivi espressi, e (mediante) ricerche nell'archivio son venuto in cognitione che il Correggio lo fece in Roma la seconda volta del 1529, et ho arrivato per qual fine il frate fece il quadro, e perchè il quadro non fu finito, etc. Sarà curioso per V. P. quando lo vedrà, e fatichi allegramente questa quaresima per l'anime, che poi dopo Pasqua passerà il genio. Temo solo che sarà troppa fatica la sua a dar vita a tante vite. *Natura principium motus et quietis ;* per me vecchio sarà *quietis*. Finito questo foglio, *ora pro me,* che resto con riverirla senza fine.

Dev.^{mo} et obbl.^{mo} suo servitore
SEB^{o}. RESTA. »

Di questo quadro fatto per il Rettore dello Spedale degli Svedesi di S. Brigida in Roma, che il P. Resta credeva del Correggio, parla pure in una lettera edita dal Bottari [1] dicendo che si conservava « in quelle stanze sopra la nuova chiesa. Il Correggio non potè finire il quadro per essere in que' giorni cessato lo spedale de' poveri Svedesi per l'eresia di Gustavo. Feci copiare questo quadretto in lapis due volte dal signor Piccinetti, quando fu in Roma ».

Il Tiraboschi aggiunge [2] che al suo tempo più non esisteva, nè sapevasi che ne fosse avvenuto.

[1] *Lettere pittoriche* (Milano, Silvestri, 1822, vol. III, pag. 486).
[2] *Biblioteca Modenese* (VI, pagg. 284-5).

Nell'elenco delle opere del Correggio pubblicato dal Cav. Quirino Bigi [1] questo quadro è attribuito a Gio. Luigi Valesio, che ebbe fama di buon letterato e di valente pittore, e fu custode della Galleria Pontificia e dei Giardini di Sallustio, ed ivi operò molto a fresco e ad olio.

In un'altra lettera del 3 Maggio 1700 il P. Resta parla di un disegno, ch'egli attribuiva al Correggio, rappresentante una Vittoria e che è così descritto : « Finge dunque il Correggio sotto due satiri legati con le mani di dietro ; sopra di loro due putti che sostentano in capo trofei ; la Vittoria è in cima, che stringe una palma con la destra e con la sinistra coglie i frutti della pace ». E termina con queste parole :

« Hora, spieghi il Correggio di mano sua l' insegna delle sue vittorie, e perchè si veda il fatidico presagio della sua gloria, ecco un disegno originale rarissimo d'una Vittoria di mano sua ».

Terminerò riferendo un aneddoto. In una lettera al P. Orlandi del 3 Novembre 1701 dice di aver mandato una volta in sua gioventù un quadro a Salvator Rosa perchè gli dicesse se era del Correggio, o della sua scuola ; gli rispose essere della moglie del Correggio, cioè della c...., e soggiungeva : « Così V. P. guardi che non sia del Correggio quel putto ; ma di Leonello Spada, giacchè dice che ha una spada alle mani ».

Di questo putto torna a parlare in altra lettera senz'anno, ma scritta la vigilia di S. Andrea, che incomincia così :

« Per mano del sig. Mensurati ho ricevuto il bel regalo de' disegni di V. P. M. R. e sono : Il bel putto del Correggio. Per curiosità, dove mai l' ha saputo buscare ? L' ho messo nel libro dove stanno altri di quel medesimo stile, e mi serve mirabilmente. *Agimus tibi gratias* ».

LODOVICO FRATI.

---

[1] Vedi *Atti e Memorie della R. Deputazione di st. patria per l'Emilia* (N. S., vol. VI, parte II, pag. 85).

Particolare di una tavola del Perugino.
(Firenze, R. Galleria degli Uffizi).

Disegno del Perugino
per un S. Giovanni Battista.

(Firenze, R. Galleria degli Uffizi).

P. Perugino. – Lunetta.
(Firenze, Galleria Antica e Moderna).

Disegno del Perugino.
(Firenze, R. Galleria degli Uffizi).

DI DUE DISEGNI SCONOSCIUTI DEL PERUGINO

Dei quattro disegni acquistati in questi giorni dalle gallerie fiorentine [1] merita di essere segnalato quello del Perugino portante il n. 20,734, sia perchè inedito, sia perchè servì di studio per una delle più belle opere del maestro di Raffaello. Esso rappresenta il Padre Eterno, in mezza figura di faccia, sorreggente con la mano sinistra il globo mentre con l'altra fa atto di benedire. Tale figura trovasi dipinta nella parte superiore della gran tavola « l'Assunzione della Vergine » che si ammira nella Reale Galleria Antica e Moderna in Firenze.

Detto disegno, eseguito allo stile d'argento su carta bianca (delle dimensioni di mm. 125 × 115), appartiene al periodo più bello dell'attività artistica del Perugino, quando cioè il suo stile risentiva ancora della maniera verrocchiesca.

Come può rilevarsi dalla riproduzione che ne diamo, trattasi di uno studio condotto con mirabile diligenza e precisione di segno,

[1] Gli altri tre disegni sono i seguenti : n. 20,735 disegno dello Spagnoletto con rapidi schizzi a penna da ambedue i lati, fra cui un S. Girolamo nudo seduto ; n. 20,736, schizzo a penna e bistro attribuito a Polidoro da Caravaggio rappresentante un gruppo di nudi combattenti ; n. 20,737, testa muliebre a matita rossa di Baldassarre Franceschini detto il Volterrano.

conservando quella castigatezza di forme e di sentimento tutta propria della soave arte quattrocentesca.

Sebbene il quadro dell'Assunzione porti la data del 1500, questo studio parrebbe essere stato eseguito qualche anno innanzi; difatti esso ha stretta analogia, tanto per lo stile quanto per la tecnica, con altro disegno, pure inedito, esistente al n. 87 nella raccolta Santarelli e che rappresenta S. Giovanni Battista stante quasi di faccia. Tale caratteristico disegno, sfortunatamente in pessimo stato di conservazione, ha servito di studio per la figura del Battista nella magnifica tavola del Perugino nella Tribuna degli Uffizi con la data 1493.

Le varianti introdotte nell'esecuzione della pittura consistono soltanto nell'aver voltata la figura un poco più di faccia e nell'avere aperto nel mezzo la pelliccia per lasciare nuda parte del petto; per le mani, le estremità inferiori e per il panneggiato l'artista si è fedelmente attenuto al disegno in cui tutto è amorosamente studiato sulla scorta del vero.

P. N. Ferri.

LA PATRIA DI NICCOLA PISANO

« Della origine pugliese di Niccola Pisano » tratta R. Davidsohn nella quarta parte delle sue preziose « Forschungen zur Geschichte von Florenz », ripubblicando una comunicazione letta nel 1902 all' Istituto Germanico di Firenze.[1] Egli vuol dimostrare che l'epiteto *Pisanus,* che si legge nell' iscrizione sul pulpito del Battistero di Pisa, dopo il nome di *Nicola,* debba intendersi non come designazione di luogo, ma come un nome di famiglia. A tale opinione si accenna anche nel libro di I. B. Supino sull'Arte Pisana: « Ben più ragionevole e discreto sarà dunque ammettere che il *Pisanus* fosse soprannome o cognome già proprio di suo padre, Pietro, nato, sia pure, in Puglia, ma trasferitosi, per commerci o per altra ragione, a Pisa; nè a Bari e altrove, laggiù, mancano dalla fine del secolo XII i Pisani: designazione che si spiega molto bene con le frequentissime relazioni commerciali fra i due paesi, e che certamente non fu rara nemmeno in Toscana ».[2] Ed in prova il Supino cita alcuni documenti salernitani e pugliesi dove sono ricordati una Gemma « uxor fuit Iohanni Pesanu » un « Pietro Pisano » ecc. E il Davidsohn aggiunge di aver trovato menzione, in

---

[1] R. Davidsohn, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, Vierter Teil, Berlin, 1908, pp. 530-535.

[2] I. B. Supino, *Arte Pisana*, Firenze, 1904, p. 46.

un documento con la data 17 settembre 1290, nell'archivio Colonna a Roma, di un « Nicolaus Pisanus » e in altro documento del gennaio 1283 di un Pisano de Assisis, residente in Trapani. Contro tale novissima e seducente ipotesi mi sia lecito opporre alcune considerazioni.

Non è mia intenzione risollevare la questione della origine e della educazione artistica di Niccola. Si tratta invece di una questione puramente storica e diplomatica, la quale può trovare la sua soluzione non per l'esame stilistico di monumenti e di opere d'arte, ma per lo studio accurato e metodico di documenti e di iscrizioni. Riprendiamo perciò in esame queste e quelli, dove si faccia in qualche modo allusione alla provenienza e alla patria di Niccola, vale a dire: 1) l'iscrizione del pulpito del battistero di Pisa; 2) i documenti relativi al pergamo della cattedrale di Siena; 3) i documenti circa i lavori per l'opera di sant' Iacopo di Pistoia; 4) l'iscrizione della fontana di Perugia. L'iscrizione del pulpito del Battistero di Pisa — il pulpito fu compiuto nel 1260, ma l'iscrizione vi fu apposta in un tempo probabilmente posteriore — è la seguente:

> Anno milleno | bis centum bisque triceno
> Hoc opus insigne | sculpsit NICOLA PISANUS
> Laudetur digne | tam bene docta manus.

Alla parola *Pisanus* il Davidsohn osserva: « Wie käme man nun darauf, in Pisa einen Pisaner (der aber *de Apulia* ist, sei dies nun ein lucchesischer Vorort oder sei es die Landschaft Apulien), wie käme man darauf, in Pisa einen Pisaner ausdrücklich als Pisanus zu bezeichnen? Das war ja doch nur in der Fremde Sitte, nur in der Fremde erforderlich. Nun: ich nehme als aus dieser Benennung ganz evident hervorgehend an, dass Pisanus gar keine Ortsbezeichnung ist, sondern einfach ein Familienname ». Se l'iscrizione, come lo stesso Davidsohn ammette, fu apposta al pulpito da altri, in lode di Niccola, mi pare ovvio che in essa si volesse indicare che l'autore della mirabile opera era un cittadino di Pisa, un Pisano. Di tale giusta vanità si potrebbero recare infiniti esempi, del medio evo e di ogni tempo. Nella stessa Pisa, nel-

l' iscrizione già sulla facciata di San Michele in Borgo,[1] si poteva leggere :

> Guglielmus sane *pisanus* sumite plane
> Hic operis factor caput extat et ordinis actor.

E intorno alla base della Madonna di Giovanni Pisano, che già era sulla porta della Cattedrale di Pisa, dirimpetto al campanile:

> Nobilis arte manus sculpsit Iohannis *Pisanus*
> Sub Burgundio Tadi benigno.[2]

Così, in una campana della chiesa dei SS. Cosimo e Damiano, di Pisa, che si trova ora tra quelle del R. Museo Nazionale :

> Bartholomeus *Pisanus* me fecit.

E, finalmente, nell'altare in marmo di Tommaso di Andrea, per la chiesa di San Francesco in Pisa :

> Tomaso figliuolo [di mae]stro Andrea f[ece qu]esto
> lavoro et fu *Pisano*.

Tali esempi sono più che sufficienti a provare che l'uso di indicare il nome della città, nella quale l'artista era nato o aveva diritto di cittadinanza, non vigeva soltanto fuori della città, « in der Fremde », ma nella città stessa : quindi non è affatto strano che nell' iscrizione del Battistero Niccola sia detto *Pisanus* e non c' è bisogno di ricorrere a nessuna ipotesi per trovarne una spiegazione.

***

Passiamo ad esaminare i documenti che si riferiscono al pulpito di Siena. Nel primo, in data 29 settembre 1265, steso in Pisa « in ecclesia sancti Johannis Batiste » e contenente i patti fra l'ope-

---

[1] SUPINO, op. cit., p. 116.

[2] SUPINO, op. cit., p. 140. L' iscrizione è riferita dalle *Memorie storiche* dell' ORLANDI (arch. Roncioni, ms. del sec. XV). Il primo verso è dato più correttamente dal VASARI, *Vite*, ed. Milanesi, I, p. 318 « Nobilis arte manus sculpsit Iohannes Pisanus ».

raio, fra Melano, e Niccola, pel lavoro del pergamo, questi è chiamato: *magister Niccolus, lapidum, de parroccia ecclesie sancti Blasii de ponte de Pisis, quondam Petri.*[1] In un secondo documento, rogato l' 11 maggio 1266 « Senis, in domo operis » si legge che fra Melano « requisivit magistrum *Nicholam Pieri de Apulia* quod ipse faceret et curaret ita quod Arnolfus discipulus suus statim veniret Senas ad laborandum in dicto opere cum ipso magistro Nichola ».[2] Nello stesso giorno e nello stesso luogo, lo stesso notaio Ugo del fu Ciano rogava un altro atto « coram fratre Bartholomeo converso ordinis cisterciensis et magistro *Nichola de Apulia*, testibus presentibus et rogatis ».[3] Segue una serie di ricevute, comprese tra il 16 luglio del 1267 e il 6 novembre del 1268, di pagamenti pei lavori del pergamo. In esse il nome di Niccola compare più volte ma, accompagnato dal patronimico e dalle consuete indicazioni di luogo, tre volte soltanto. Nella prima ricevuta (16 luglio 1267) Niccola si chiama: « *ego magister Niccholus olim Petri lapidum de Pissis, populi sancti Blasii* »; nella seconda (25 ottobre 1267): « *ego magister Niccholus olim Petri, lapidum de Pissis* »; nella terza ed ultima (6 novembre 1268): « *ego magister Niccholus olim Petri lapidum de Pissis populi sancti Blasii* ».[4] Press'a poco le stesse indicazioni ci danno i due documenti relativi all'altare che nel 1273 fu allogato a Niccola dagli operai di sant' Iacopo di Pistoia. Nel contratto di allogazione, del 10 luglio 1273, Niccola è detto: « *magister Nichola pisanus filius cuondam Petri de....* »; il 13 novembre dello stesso anno si paga il prezzo convenuto pel lavoro « *magistro Niccole condam Petri de cappella sancti Blasii Pisa*[*rum*] ».[5]

---

[1] G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, I, Siena, 1854, p. 145.

[2] MILANESI, op. cit., p. 149. Il documento è ripubblicato nell'Appendice.

[3] Cfr. A. VENTURI, *Un secondo documento relativo a Niccolò d'Apulia*, l'*Arte*, 1906, p. 127. E vedi l'Appendice.

[4] MILANESI, op. cit., pp. 150-153.

[5] TANFANI-CENTOFANTI L., *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa, 1897, p. 392. Nel primo documento credo che la lacuna debba supplirsi *cappella* o *parroccia sancti Blasii.*

Resta l' iscrizione della fontana di Perugia. I versi di essa che contengono la lode degli scultori pisani, Niccola e Giovanni, sono i seguenti :

Nomina sculptorum fontis sunt ista bonorum
.... atus *Nicolaus* ad omnia gratus
Est flos sculptorum gratissimus isque proborum
Est genitor primus genitus carissimus imus
Cui si non dampnes nomen dic esse *Johannes*
Natu Pisani, sint multo tempore sani.

La lezione *natu pisani,* invece dell'antica *natus Pisani,* adottata dal Vermiglioli e da molti, dopo, fino al Supino,[1] ma paleograficamente e grammaticalmente scorretta, fu proposta la prima volta dal Polaczek,[2] che pensò potersene dedurre una certissima prova in favore della nascita di Niccola in Pisa. Al Polaczek rispose Adolfo Venturi,[3] il quale, avendo già in precedenza sostenuto l'origine pugliese di Niccola, credette che la nuova lezione fosse una prova in contrario di bastante efficacia perchè mettesse conto di confutarla. Così venne fuori la lezione *itu Pisani,* che non solo annullava la proposta dal Polaczek, ma aggiungeva un nuovo argomento ai sostenitori dell'origine pugliese di Niccola. Perchè quell' *itu* doveva, nell' intenzione del Venturi, significare « per elezione di dimora o per immigrazione ». La nuova lezione, che al Cian parve addirittura « disperata »,[4] non fu, che io sappia, confutata in modo decisivo. È vero che nell'iscrizione si legge ora, chiaramente, ITU, ma al tempo del Vermiglioli si leggeva NATU, come risulta dal facsimile che egli ne dà e che è, nel resto, abbastanza esatto. Si può supporre che, da allora, sia scomparsa del tutto la N e

[1] Il Supino leggendo *Natus Pisani* intendeva il nato, il figlio del Pisano. Quindi la sua ipotesi che Pisanus fosse, per Niccola, soprannome o cognome. Se nell' iscrizione dovesse leggersi *natus*, l'*us* finale sarebbe indicato col solito segno di abbreviazione **9**, come nel ventesimo verso : « Enetiis Natus Perusinis hic peramatus », dove *natus* è scritto **NAT9.**

[2] E. Polaczek, *Magister Nicholas Pietri de Apulia, aus Pisa*, Repertorium, 1903, pp. 361 seg.

[3] A. Venturi, nell'*Arte* del 1905, p. 152.

[4] V. Cian, *Arte pisana*, nella *Nuova Antologia* del 1° Giugno 1905, p. 523, nota 3.

parte dell'A. Chi voglia leggere *Itu Pisani* bisogna si rassegni a dimenticare le norme più elementari della metrica latina, perchè l' *i* di *itus* è breve (a chi ne avesse bisogno, ricorderò il lucreziano *Nec repentis itum cuiusviscumque animantis-sentimus,* III, 389-390), mentre il resto dell' iscrizione è metricamente corretto e le prime sillabe di tutti i versi sono, secondo la regola, lunghe. Inoltre a tale lezione contrasta, nonchè la metrica, anche il senso comune. Se infatti la si accetta, bisogna, in forza del plurale *Pisani,* ammettere, che non soltanto Niccola, ma anche il figlio Giovanni fosse pisano « per elezione di dimora o per immigrazione ». Ma il decimo verso dell' iscrizione del pulpito della cattedrale Pisana dice chiaramente di lui: « *Est Pisis Natus* Ut Johannes Iste Dotatus ! » Quindi la lezione *itu* è da escludersi recisamente e in sua vece da accettare l'unica che presenta il massimo grado di probabilità e non contravviene nè alle regole della metrica nè a quelle della grammatica e del buon senso : *natu Pisani.*

***

Concludendo, nei documenti e nelle iscrizioni che finora si conoscono, il nome di Niccola appare 11 volte, seguito dall' indicazione della patria : due volte, in documenti stesi fuori di Pisa, nello stesso giorno, dallo stesso notaio, egli è detto *de Apulia ;* sul pulpito del Battistero, nel primo dei documenti pistoiesi e nell' iscrizione della fontana Perugina *pisanus;* negli altri casi o *de Pissis* (2 volte),[1] o *de Pissis populi sancti Blasii* (2 volte) o *de cappella sancti Blasii Pisa*[*rum*]. È chiaro che egli intendeva esser chiamato Pisano o di Pisa ; sia perchè fosse veramente nato in questa città, sia perchè vi avesse acquistato, per la dimora, diritto di cittadinanza. Contro tale esplicita volontà mi sembra irriverente ed erronea la designazione *di Apulia* che alcuni oggi, per amore di

[1] *De Pisis* è detto Niccola anche nella *Cronaca del Convento di Santa Caterina,* laddove si parla di fra Guglielmo pisano. Sul valore di quella cronaca si vegga : G. Poggi, *L'arca di S. Domenico a Bologna,* estr. dal *Rosario,* Febbraio 1908.

novità, hanno messo di moda. Che poi *Pisanus,* nell' iscrizione del pulpito del Battistero, debba intendersi come indicazione di luogo e non come un nome di famiglia, mi par provato dall'esame degli altri documenti. I casi citati dal Supino e dal Davidsohn non hanno, nella questione, valore di prova. Che alcuni originari di Pisa, stabilendosi altrove, prendessero l'appellativo di Pisani, e questo si conservasse, in loro e nei discendenti, come soprannome o cognome, è un caso che nel medio evo deve essere stato frequente come, in taluni paesi, è frequente anche oggi. In questa categoria rientrano gli esempi recati dal Supino e dal Davidsohn. Ma che un pugliese, immigrando in Pisa, vi portasse o prendesse il soprannome di Pisano e lo mantenessero come cognome i suoi discendenti sembra — facendo anche astrazione dagli altri argomenti — poco probabile. In tal caso, Niccola avrebbe dovuto trasmettere quel cognome di *Pisanus* al figlio Giovanni, mentre questi nei documenti e nelle iscrizioni è il più delle volte chiamato *Iohannes olim* o *quondam magistri Nichole, de civitate Pisana, de Pisis.*[1] Insomma, non vi è motivo di sorta per supporre che il *Pisanus* dell' iscrizione del Battistero debba intendersi come soprannome o cognome di Niccola e non piuttosto nella sua accezione più ovvia e comune, come indicazione della città in cui l'artista era nato o viveva, equivalente al *de Pissis,* che si riscontra nella maggior parte degli altri documenti.

GIOVANNI POGGI.

APPENDICE.

Dei documenti che seguono, il primo è già noto, fin dai tempi del barone di Rumohr che nel 1827 vi accennò nel secondo volume delle Ricerche italiane.[2] Il secondo fu ritrovato nel Diplomatico dell' Opera Metropolitana di Siena dal comm. Alessandro Li-

---

[1] Nel Costituto Senese del 1284 (MILANESI, op. cit., I, p. 163) Giovanni è nominato « *magister Iohannes filius quondam magistri Nicchole, qui fuit de civitate Pisana* ».

[2] C. F. VON RUMOHR, *Italienische Forschungen*, II, Berlin, 1827, pp. 155–156. Cfr. MILANESI, op. cit., I, pp. 149–150.

sini, che ne dette comunicazione ad Adolfo Venturi[1] e cortesemente me ne trasmise copia, concedendomi di pubblicarlo integralmente, per la prima volta. Dall'accenno del Rumohr ebbe argomento la disputa sulla educazione e provenienza « pugliese » di Niccola. In quella disputa fu chi disse che le parole « *de Apulia* » dovevano dipendere da « *requisivit* »[2] o riferirsi al padre di Niccola, Pietro.[3] Il documento ritrovato dal Lisini dimostra infondate ambedue le ipotesi. Ma niente di più. Tutte le obiezioni che, muovendo dalla concordia delle altre testimonianze, appuntarono contro il primo documento senese i sostenitori della origine « toscana » di Niccola, valgono anche contro il secondo, *rogato, nello stesso giorno e nello stesso luogo, dallo stesso notaio.*

I.

1266, Maggio 11.

(R. Arch. di Stato in Siena, Diplomatico dell'Opera Metropolitana).

In nomine domini nostri Jesu Christi. Anno eiusdem domini millesimo . CC° . LXVI . indictione | VIIII^{a} . die . V . Idus Maii. Omnibus hanc publicam paginam inspecturis pa | teat evidenter quod in presentia mei Hugonis notarii et testum subscriptorum | ad hec spetialiter vocatorum, frater Melanus conversus sancti Galgani ordinis | cisterciensis, Operarius operis sancte Marie de Senis requisivit magistrum Nicho | lam Pieri de Apulia quod ipse faceret et curaret ita quod Arnolfus di | scipulus suus statim veniret Senas ad laborandum in dicto opere cum ipso | magistro Nichola sicut idem magister Nichola convenit et promisit | eidem fratri Melano operario sub pena C librarum denariorum ut constat per publicum in | strumentum factum manu Palmerii notarii. Alioquin procederet contra dictum ma | gistrum Nicholam ad predictam penam. | Actum Senis in domo dicti operis coram Hugolino quondam Rodulfi notario | fratre Bartholomeo converso ordinis cisterciensis, Grā *(sic)* Guidonis et Ventura Ranierii | testibus presentibus et rogatis (segno notarile). Ego Hugo quondam Ciani notarius predicte requisitioni interfui et | eam rogatus scripssi et publicavi.

---

[1] A. Venturi, *Un secondo documento relativo a Niccolò d'Apulia*, l'*Arte*, 1906, p. 127.

[2] W. Hiazintow, *Die Wiedergeburt der italienischen Skulptur in den Werken Niccolò Pisanos*, Mosca, 1900 (in russo), cfr. la recensione di O. Wulff nel *Repertorium* del 1903.

[3] A. Chiappelli, nella *Nuova Antologia* del 16 settembre 1904, p. 226, e V. Cian, ibid., 1° giugno 1905, p. 523.

2.

1266, Maggio 11.

(R. Arch. di Stato in Siena, Diplomatico dell'Opera Metropolitana).

In nomine domini nostri Jhesu Christi. Anno eiusdem domini millesimo . CC° . LXVI . indictione VIIII^{a}. die V | Idus Maii. Ego frater Melanus, ordinis cisterciensis, operarius opere sancte Marie Senensis pro me ipso| nomine et vice ipsius operis et pro ipso opere et ego Ventura Benazii pro eo presente | et mandante et quisque nostrum in solidum facimus et constituimus nos principales debitores | et pagatores tibi Cavalcanti Paganelli in C libras bonorum denariorum senensium minutorum | quos a te ego dictus frater Melanus principalis confiteor in veritate bene numeratos | mutuo recepisse de vero et puro capitali et dictos denarios tibi vel tuo certo | nuntio reddere et solvere promittimus omni exceptione tam iuris quam facti remota in fe | sto sancte Marie de Augusto proxime futuro. Et promittimus tibi omnia dampna expen | sas et interesse que et quas inde vel ideo vel ea occasione feceris vel substin | ueris tu vel tui heredes vel aliquis vestrum substinuerit ut tua legalita | te dixeris vel aliquis vestrum dixerit sine alio iuramento vel probatione. Et | in predictis omnibus obligamus nos et successorem et heredes nostros et bona nostra | et dicti operis pignori tibi et tuis heredibus quorum tibi liceat possessionem accipere | vendere et alienare tua auctoritate sine curie vel iudicis inquisitione et ea interim nos tuo nomine constituimus possidere. Renumptiatione excepta non habite et non | recepte pecunie bone nove constitutionis fori privilegio et omni iuris et legum | auxilio et quod dicta pecunia non sit in utilitate dicti operis conversa. Preterea | ego Hugo notarius infrascriptus dictis debitoribus volentibus et predicta confi | tentibus precepi nomine iuramenti et guarentigie secundum formam capituli constituti | senensis quod dictos denarios reddant et solvant predicto creditori in termino | supradicto et hunc contractum eidem observent per singula ut supra continetur. Actum Senis in domo ipsius operis coram fratre Bartholomeo converso | ordinis cisterciensis Hugolino quondam Rodulfi notario et magistro Nichola | de Apulia testibus presentibus et rogatis (segno notarile). Ego Hugo quondam Ciani notarius predictis omnibus interfui | et ea rogatus scripssi et publicavi.

APPUNTI D'ARCHIVIO

Documenti su due opere di Antonio Rossellino. — 1) *Il monumento sepolcrale di Maria d'Aragona nella chiesa di Montoliveto a Napoli.* — Una nota in corredo alla vita del Rossellino scritta dal Vasari (ediz. Sansoni-Milanesi, III, 95, n. 2) c' insegna che questo monumento, la cui esecuzione dal marito della defunta, Antonio Piccolomini duca d'Amalfi e conte di Celano, fu affidata ad Antonio Rossellino, alla morte di lui, accaduta sulla fine del 1478 o sul principio del 1479, rimase incompiuto. Nel luogo citato si fa anche richiamo ad uno strumento del 1481, nel quale il duca richiede 50 fiorini d'oro agli eredi del « Rossellino in restituzione di quel di più che aveva pagato all'artefice pel detto lavoro ». Pubblichiamo qui sotto lo strumento in questione, che purtroppo non c' insegna lo stato di perfezione, in cui si trovasse l'opera in discorso, assegnando soltanto in esso il duca d'Amalfi a fra Bartolommeo, abate di San Miniato al Monte, la cura della recuperazione dei sopradetti 50 fiorini dagli eredi dell'artefice, e quella di allogare il restante del lavoro a qualche scultore « onesto ed esperto », ed obbligandosi di pagare a questo tutta la somma richiesta pel compimento del monumento. Da criteri stilistici d' indubbia certezza si può fissare — mancando la testimonianza dei documenti — che lo scultore prescelto da fra Bartolommeo fu Benedetto da Majano, e che a lui appartiene la metà superiore del monumento, come pure i due putti seduti sul sarcofago, mentre il resto fu lavorato dal Rossellino. Ed ecco il testo dell'atto notarile:

In Dei Nomine Amen. Anno a nativitate eiusdem Domini Millesimo quadringentesimo octuagesimo primo, die vero decimo octavo mensis Iulii quarta decima In[dictione]. Apud Celanum in castello in sala maiorj dicti castri. Regnante Serenissimo Domino nostro Domino Ferdinando Jnclito dej gratia Rege sicilie hierosolime et hungarie, regnorum suorum, anno vicesimo quarto feliciter. Amen.

Nos Amicus Butij de Celano ipsius terre Celani Ducalis literatus iudex Iacobutius Iacobj Boctellionj de Castroveterj publicus per totum regnum Sicilie regia auctoritate notarius, et subscripti testes literati videlicet dominus Antonius de Miracapillis de Maioro fisicus, Marianus Pipernus de Celano, Constantinus Theatinus et Antonius Confalonus de Amalfia, ad hoc vocati specialiter et rogati, presenti scripto publico declaramus, notum facimus, et testamur quod predictis loco et die personaliter accersiti ad presentiam Ill.mi Domini Domini *Antonii de Aragona de Piccolhominibus* Ducis Amalfie Celanique Comitis, et cum essemus ibidem, prefatus Ill. Dominus Dux exposuit coram nobis, quod superioribus temporibus locavit *Antonio Rossellino* de Florentia ad faciendum et laborandum quoddam laborerium marmoreum pro construendo quoddam [sic] sepulcro, cuj magistro Antonio nonnullas pecuniarum quantitates causa et occasione predicta prefatus dominus Dux suo nomine asseruit fuisse solutas, et pagatas. Et quia, sicut Domino placuit, prefatus magister Antonius, antequam dictum laborerium expleret, fuit morte preventus, et *remansit debitor* prefato Ill.o domino duci *in ducatis quinquaginta vel circa*, prout accepit et certioratus extitit a Venerabili religioso *fratre Bartolommeo de florentia abbate Sancti Miniatis de florentia predicta* ordinis montis oliveti, pro quibus ducatis quinquaginta vel circa recuperandis, prefatus Ill. dominus dux confisus ab experto de fide et integritate prefati fratris Bartolommei, ipsum prefatum fratrem Bartolomeum absentem tamquam presentem, omnj meliorj modo quo potuit ac via, iure, et forma *fecit constituit et legitime ordinavit suum procuratorem* actorem factorem, et huius negotii gestorem, ac certum et indubitatum nunctium specialem et generalem, rationis et calculi dicti magistri Antonii revisorem, *ad petendum, exigendum et recipiendum dictos quinquaginta ducatos vel circa*, ac omne id totum et quidquid percipere, recipere, et habere potuisset et debuisset, posset et deberet a dicto magistro Antonio suis heredibus et successoribus ipsius prefati magistri Antonii premortuj et de eo quod a predictis heredibus recipuisset, aut receperit, se confessus fuerit se recepisse, ipsos heredes et quemlibet ipsorum quietandum liberandum et absolvendum, ac finem quietationem liberationem faciendum, ac pactum perpetuum de ulterius aliquid non petendo nec dicendo per publicum instrumentum debita iuris et facti sollempnitate munitum seu per scripturas alias quascumque, pena sacramento in anima ipsius constituentis obligatione bonorum omnium constituentis eiusdem vallatum ad sensum sapientis predictorum solventium. Nec non *ad relocandum et complerj faciendum dictum laborerium per aliquem probum et in arte predicta expertum magistrum*, cuj dicto procuratori melius visum fuerit et placebit, et eidem tali magistro cuj relocatio facta fuerit, causa et occasione predictis promictendum nomine et pro parte constituentis predicti omnes pecuniarum quantitates oportunas pro expeditione laborerij predictj easque solvendas et pagandas dicto magistro relocatario. Et sub-

stituendum unum procuratorem et plures loco suj qui in predictis circa predicta et quolibet predictorum consimilem habeant potestatem, et substitutum seu substitutos revocandum prout sibi melius visum fuerit. Et generaliter omnia alia et singula faciendum gerendum et procurandum in predictis et circa predicta que qualitas presentis negotij requirit et exigit et quod quilibet verus et legitimus procurator ad talia constitutus ageret faceret et procuraret, et que ipsemet constituens faceret et procuraret si premissis omnibus personaliter interesset. Dans tribuens et concedens prefatus dominus constituens prefato suo procuratorj ac substituendo et substituendis ab eo, absenti tamquam presenti in predictis circa predicta et quolibet predictorum licentiam omnimodam, et potestatem plenariam cum pleno generali ac speciali mandato et omnimoda administratione. Promictens dictus dominus constituens pro se et suis heredibus et se personaliter obligans mihi predicto notario ut persone publice sollempniter stipulanti et recipienti nomine predicti procuratoris ac substituendj sive substituendorum, et aliorum quorum poterit interesse, firma rata grata habere tenere et inviolabiliter observare et adimplere omne id totum et quidquid actum factum gestum et procuratum fuerit per predictum suum procuratorem substituendum seu substituendos ab eo in predictis et quolibet predictorum, sub obligatione et ypotheca bonorum omnium dicti constituentis. Que omnia et singula supra scripta que presens continet instrumentum observanda promisit sub fide nobilium et verbo magnatum et in nullo contrafacere. Rogavitque de predictis fierj publicum instrumentum per nos supradictos judicem notarium et testes. Ad cujus rej fidem futuramque memoriam, et tam prefatj domini constituentis, et constitutj predictj ac substituendorum, quam omnium aliorum quorum et cujus interest intererit et interesse poterit in futuram certitudinem et cautelam factum est ex inde hoc presens publicum instrumentum quod scripsi et publicavj.

Ego Iacobutius publicus ut supra Notarius cum subscriptionibus et signis predictorum Iudicis et testium roboratum et meo solito signo munitum.

Ego Amicus Bucij de Celano qui supra Iudex predictis interfuj me supscripsci [sic].

Ego Antonius mirac[apilli] ducalis medicus testis me subscripsi.

Ego Marianus pipernus de Celano qui supra testis me subscripsi.

Ego Constantinus qui supra testis predicta testor et me propria manu subscripsi.

Ego Antonius Conffalonibus manello [?] testis subscripsi.

Simon Zit.... de Campobasso litterarum doctor Vicecomes Comitatus Celanj, Universis et singulis presentium tenorem inspecturis pateat per easdem, quod honorabilis vir not[ariu]s Jacobutius prenominatus quj presens instrumentum in premissam publicam formam redegit, fuit et est publicus notarius officium notariatus legaliter exercendo et instrumentis et sujs pu-

blicis scripturis in omnibus et per omnia fides adhibetur, de quo per presentes fidem facimus et quoscumque [h]ortamini quibus presens instrumentum fuerit presentatum in judicio sint quod presenti instrumento fidem indubitatam adhibeant ad perpetuam futuram cautelam cui vel quorum intererit. In cujus rej fidem presens testimoniale fierj jubuimus nostra propria manu subscriptum et mej proprii sigillj impressione munitum. Datum in terra Celanj provincie Aprutij die XXIJ Julij Mill[esim].° CCCCLXXXj.°

Simon qui supra Vicecomes manu propria subscripsj ad eorumdem fidem.

(Arch. di Stato di Firenze, Diplomatico, Olivetani di Firenze).

2) *La tomba del vescovo Roverella in S. Giorgio a Ferrara.* — Anche quest' opera che porta la segnatura « Ambrosii Mediolanensis opus 1475 », e perciò fu creduta lavoro di questo scultore, dall'ultimo annotatore del Vasari venne almeno in parte restituita al Rossellino (III, 96, n. 2). Egli additava per primo un documento conservato tra le carte del monastero di S. Bartolomeo di Montoliveto a Firenze, da cui si apprende che la sepoltura in discorso fu commessa al Rossellino. Qui sotto pubblichiamo il documento, che registra i pagamenti fatti a costui per il suo lavoro, e che in tutto ammontano a fiorini 36.[1] Non si sa per qual cagione egli lasciasse l'opera incompiuta, e non abbiamo neanche trovato fra le carte del convento nessun documento che si riferisca esplicitamente ad Ambrogio da Milano come successore del Rossellino nella perfezione del monumento Roverella. Da indizi di stile però, si può fissare la parte che ambidue ebbero nell'opera. Spetta al Rossellino e alla sua bottega l'esecuzione della Madonna con angeli nella lunetta, dei due putti alati e dell'arcangelo S. Michele, che fiancheggiano e coronano quest'ultima, nonchè della statua di S. Giovanni Battista nella nicchia mediana della parete di fondo. Tutto il resto è lavoro di Ambrogio, specialmente la statua del defunto. Gli si deve pure attribuire l'ordinamento architettonico del monumento; poichè è scevro di ponderazione nell' insieme e di giuste proporzioni nelle singole sue parti, caratteri spiccanti questi

[1] La prima e terza partita nella nota de' pagamenti pare non abbiano nulla da fare col nostro monumento, almeno per quanto spetta al Rossellino, non facendovisi menzione di lui.

delle simili produzioni di Antonio.[1] — Il tenore del documento in discorso è il seguente:

Anno domini MCCCCLXXIIIJ.° [*correggi* 1475]

Sigismondo di pierino di parte dareggio di lombardia contrascripto de dare adi XV didicienbre 1475 fiorinj sesantasej la[rghi], per luj a frate Nicholo roverella alpresente nostro abate generale portò eldetto in fj. 66 la[rghi] apare auscita segn. B c. 220 fj. LXVj la.

E de dare adi XIJ difebraio 1475 fiorinj quindicj la. per luj afrate Nicholo roverella alpresente abbate generale eper luj *antonio di matteo scharpellino* per parte dipaghamento duna *sepultura del veschovo diferrara* apare auscita segn. B c. 221 fj. XV la.

E de dare adi XVIIIJ d'aprile 1476 fiorinj sedicj la. per luj a frate nicholo roverella alpresente nostro abbate generale porto frate andrea di michele dafirenze nostro vicario asiena apare auscita segn. B c. 224 fj. XVj lg.

E de dare adj XXVIIJ di gug.° fiorinj diecj la. per luj a frate nicholo roverella e perluj a *Antonio di matteo dasettignano scharpellino* porto el detto per parte d'una *sepultura di marmo* apare auscita segn. B c. 226 fj. X la.

E de dare adi 1° di luglio fiorinj cinque la. per luj a frate nicholo roverella eperluj *antonio dimatteo dasettigniano scharpellino* porto el detto per parte duna *sepultura dimarmo* apare auscita segn. B c. 226 fj. V la.

E de dare adi XIJ dottobre fiorinj sej la. perluj a frate nicholo roverella eperluj ad *antonio di matteo dasettigniano scharpelino* porto eldetto per parte duna *sepultura dimarmo* apare auscita segn. B c. 230 fj. vj la.

118. 0. 0.

[Nella carta di dirimpetto:]

Sigismondo dj pierino de parte dareggio delombardia de avere fj novanta uno la[rghi] posto deba dare in questo c. 20 equali dobiamo pagare perluj alabbate generale nostro cioe frate nicholò roverela edobiamolj pagare per tutto agosto prosimo avenire cioe 1475 fj. XCj la.

E de avere adj IJ di marzo fj. ventisette la. equali dobiamo pagare al sopradetto abbate generale per tutto ottobre prosimo avenire equali luj ci a prestati insino adetto tenpo posti aentrata segn. B c. 44 fj. XXVIJ la.

118. 0. 0.

(Arch. di Stato di Firenze, Conventi soppressi, S. Bartolomeo di Monteoliveto, Libro di Debitori e Creditori n° 23 dal 1467 al 1485 a c. 110 r. e t.)

C. DE FABRICZY.

---

[1] Su Ambrogio da Milano abbiamo raccolto e pubblicato qualche notizia nel « Repertorium für Kunstwissenschaft », vol. XXX, pp. 251 e segg.

Ignoti artisti fiorentini del trecento a Fabriano. — Per iscoprire gli autori di alcuni affreschi giudicati di stile spiccatamente fiorentino esistenti in alcune chiese di Fabriano, come nell'antica chiesa di S. Domenico, e dei quali demmo notizie in *Arte e Storia* e nelle *Memorie Domenicane* di Firenze, abbiamo voluto fare delle ricerche in quell'Archivio Notarile, stante la squisita cortesia del R. Notaio Cav. Ottoni. Da cotesta esplorazione, molto ci ripromettevamo e se i resultati furono abbastanza soddisfacenti, non furono certo tali da compensare la fatica non lieve di studio e di compulsazione della parte più antica di quell'archivio, che va sino alla fine del trecento. E come inizio dell' improba fatica, alla quale ci siamo sobbarcati, pel solo amore delle antiche e gloriose tradizioni dell'arte nella nostra regione; invitati dalla Direzione di questa *Rivista* di buon grado pubblichiamo intanto questo documento, col quale si rivela il nome di un ignoto artista fiorentino del secolo XIV, per un lavoro che prima del 1364 egli aveva in parte eseguito in una delle cappelle dell'antica e monumentale chiesa di S. Francesco, ora demolita, che era una delle più belle e più ricche della città di Fabriano, della quale disgraziatamente si conservano ben poche memorie. Come quasi tutte le chiese francescane conventuali delle Marche, fu rimodernata nel barocco stile del settecento; ma oggi dalle scortecciate pareti si scorgono appena tracce di affreschi che dovevano tutta decorarla secondo lo stile del trecento.

Uno dei decoratori di coteste cappelle, che dovevano appartenere come in altri luoghi alle primarie famiglie fabrianesi, fu Maestro Franceschino da Firenze. Il notaio lasciò in bianco lo spazio per aggiungervi il patronimico, che forse ignorava, onde abbiamo un dato di meno per potere identificare chi fosse; come disgraziatamente non abbiamo specificato il genere di lavoro che egli aveva incominciato a fare in detta cappella. È da escludere però che fosse un lavoro murario, che più difficilmente si presta ad una sospensione improvvisa e d'altra parte il tempio era già stato costruito un secolo prima, cioè nel 1200.

Da un complesso di circostanze che sarebbe troppo lungo narrare, riteniamo che si tratti di lavori in affresco lasciati incompiuti

per uno di quei capricci che sì spesso si notano nella vita degli artisti; per cui il garante Ambrogio di Bonaventura a nome di Maestro Franceschino fu costretto di pagare il danno a Stefano di Vanne che aveva commesso e forse in gran parte pagato il lavoro. Certo contestazioni ve ne furono e nel documento si parla di un lodo, che era stato pronunziato da alcuni giudici e amichevoli compositori e questo avrebbe potuto dare gran luce, ma, benchè scritto dallo stesso notaio, non si è potuto rinvenire perchè nell'Archivio di questo notaio esiste un solo volume, e gli altri per sfortuna sono andati dispersi.

Dapprima ci era balenato in mente che questo Franceschino potesse identificarsi con lo stesso Francescuccio di Cecco, dopo avere acquistato la cittadinanza fabrianese; ma poi abbiamo dovuto escluderlo per varie ragioni e specialmente per aver più tardi scoperto documenti di un terzo pittore di questo stesso periodo col nome diminutivo di Francesco, cioè Franceschino di Francesco (nominato anche nel testamento di Allegretto del 1373) il quale ebbe, fra gli altri, due figli che esercitavano l'arte paterna, cioè Costantino ed Antonio. Questi facilmente può identificarsi col Maestro Franceschino da Firenze, che si sarebbe poi domiciliato a Fabriano; a meno che vogliasi ritenere che siano vissuti, quasi nello stesso tempo, tre pittori chiamati uno *Franceschino da Firenze,* il secondo *Franceschino di Francesco* ed il terzo *Francescuccio di Cecco,* il quale costantemente si firmò in questo modo (e mai col cognome di Ghissi, derivato dalla falsa lettura del Cicchi) forse per distinguersi dall'altro pittore Franceschino di Francesco, che, secondo la nostra ipotesi, crediamo il citato nel documento che segue.

ANSELMO ANSELMI.

[1364, 24 Giugno]

(Dai Rogiti di Donato Bentivoglio. Volume unico carte 45 *tergo*).

« In nomine domini Amen. Anno eodem Millesimo ccclxiiij inditione prima tempore domini Urbani pape quinti die xxiiij mensis Junij fabriani in platea comunis fabriani ante cameram dicti comunis in qua moratur Ambrogius infrascriptus, presentibus paulo gherardi et petro salvolj mor-

dentij de fabriano testibus rogatis. Stephanus vannis Rossij de terra Fabriani de quarterio castri veteris fecit per se et suos heredes Ambrogio bonaventure criscij perini de dicta terra fabriani de quarterio sancti Venantij stipulanti nomine et vice magistrj *Francischinj.... de florentia* et ipsi magistro francishino predicto finem et transactionem et pactum de ulterius non petendo specialiter de septem florenis aurj bonj quos dictus magistro franceschino solvere tenbatur (?) dicto Stephano pro refectione danpnorum et expensarum habitorum per dictum Stephanum *de quadam cappella incepta per ipsum magistrum Francischinum ad petitionem dicti Stephani in ecclesia sancti francisci de fabriano* vigore laudj scripti manu mei notarij. Et generaliter de omni jure et actione et omnibus et singulis ad que dictus magister francischinus actenus tenebatur seu teneri poterat nomine et occasione alicuius promissionis et obligationis sibi ab ipso magistro francischino actenus facte aut alicuius istrumentj vel scripture sive alia quacumque ratione vel causa.

» Et hoc ideo quod coram dictis testibus et me notario infrascripto confessus et contentus fuit se ab ipso Ambrogio dante et solvente nomine et vice dicti magistri francischinj et de predicta pecunia ipsius habuisse et recepisse dictos septem florenos aurj integre solutum et satisfactum esse de omni debito et de omnibus ad que dictus magister francischinus actenus tenebatur ex aliquo istromentu vel causa.

» Et ego donatus bentevolij de fabriano notarius rogatus ».

Nel margine del protocollo leggesi : « Quetatio Ambrogij pro Magistro Franchischino.... de florentia ».

Un' indelicatezza del Baldinucci ed una vendetta artistica del Cigoli. — Nello scrivere la vita di Lodovico Cardi da Cigoli, il Baldinucci — e sarebbe assai utile indagare s'egli compose il resto delle *Notizie* con lo stesso metodo — seguì l'esempio del suo grande predecessore Vasari: non si contentò cioè di esporre ordinatamente le notizie che gli risultavano certe, ma, a rendere più piacevole ed agile il racconto, non dubitò di raccogliere le voci vaghe, talvolta leggendarie, che la tradizione orale aveva fin allora serbate, nè di modificare secondo il proprio ideale le narrazioni più disordinate ed incolte dei predecessori.

Per le notizie certe si giovò quasi esclusivamente di quella *Vita del Cigoli,* che Giovan Battista Cardi Cigoli, un nipote del pittore, prepose nel 1637 al trattato scritto da quest'ultimo, dopo lunghi studi e fatiche, nei begli anni della virilità, la *Prospettiva pratica,* la quale, pronta per la stampa, non fu per varie vicende pubbli-

cata mai. Avendo avuto la fortuna di ritrovare la *Vita* nella Biblioteca Nazionale di Firenze, ho potuto constatare che il Baldinucci la seguì passo passo, nella descrizione dello sviluppo artistico e dei progressi materiali del pittore, nell'enumerazione delle numerose opere di pittura ed architettura di lui, null'altro di nuovo notando, se non qualche quadro di secondario valore, dipinto per privati, o qualche notizia sulla condizione attuale delle singole opere. Ma, parendogli troppo misera e monotona una narrazione siffatta, qua aggiunse un episodio che potesse invogliare alla lettura, o leggendario come quello del pellegrino miracoloso giunto in tempo debito a posare dinanzi al Cigoli per il S. Francesco del Monastero di Fuligno, ora nel Museo di S. Marco, o romantico come quello del cane venuto in S. Pier Maggiore a morire sulla tomba del padrone; là modificò, colorendo, sviluppando, ordinando, secondo il proprio gusto estetico, fatti già noti, che nella realtà apparivano o troppo semplici o troppo disordinati.

Riservandomi di trattare a fondo la quistione più tardi, mi limiterò qui a citare un fatto solo, interessante e come indice del metodo del Baldinucci, e perchè strettamente connesso ad un disegno del Cigoli, che si trova ora nella collezione degli Uffizi.

Narra dunque l'autore delle *Notizie* che il Cigoli, chiamato a Roma a dipingere una tavola in S. Pietro, fu subito circondato dalla invidiosa malevolenza dei pittori romani; uno dei quali, approfittando dell'assenza del nostro artista, ricondotto in Firenze in occasione delle nozze di Cosimo II, riuscì a penetrare di nascosto nel palco ove il quadro appena abbozzato era chiuso, e subito « gli disegnò tutta l' invenzione della tavola, poi la messe al pulito, e fattala segretamente intagliare in rame l' impresse sopra carte affatturate per modo, che paressero stampe non del tutto moderne ». Quindi, mostrando per tutto quelle stampe, andava dicendo che il Cigoli, inabile a compiere qualcosa d'originale, svergognava la basilica Vaticana con la semplice copia d'una stampa tedesca. Il pittore fiorentino, benchè soffrisse della calunnia, stimava indegno di sè il rispondervi con clamorose proteste; e, ad esprimere il suo disprezzo, stando una sera di quell' inverno fra il 1607 e l' 8 presso il fuoco coi familiari, e scorgendo un'allusione al suo nome ed al

suo caso nello stridore d'un tizzone umido, citò ad un tratto il verso dantesco (*Inf.*, XIII, 42): « E cigola per vento che va via ». Poi, a fine di scoprire la malignità degli avversari « fece aprire da ogni banda il serraglio, intorno alla sua pittura, quindi a vista d'ognuno montato in sul palco diede di mestica alla abbozzata Istoria, e dopo alcuni giorni senza altra tenda o coperta tornò a dar principio con diversa invenzione al suo lavoro ». (Cfr. BALDINUCCI, *Notizie* ec., Firenze, 1846, III, 260-2). La narrazione del Cardi Cigoli, da cui questa deriva, non solo è assai peggio ordinata e condotta, ma anche in qualche parte sostanzialmente diversa. A c. 9 r. egli scrive che, giunto il Cigoli a Roma « l'arrivo di lui messe bisbiglio fra' professori essendo stato con applauso generale, ma non già procacciato da lui con artifizio alcuno; e di subito dato principio ai suoi disegni, e stabilitosi, cominciò ad abbozzar la sua opera ». Qui fu richiamato a Firenze. Tornato, trovò che la sua tavola « mentre mancava (egli) di là era stata da' Sopraciò scoperta acciò pubblicamente si vedesse; il che udì con tal dispiacere, che lasciatola stare deliberò allontanarsi da quella, e rimutarla; e perciò si ritirò a S. Paolo per far fare i ponti, et ordigni per dar principio a quella » (la tavola della morte di S. Paolo, di cui è parlato più innanzi); « .... et in quella invernata quivi trattenendosi, dai dispiaceri preso, volentieri stava in quella solitudine, mediante la quale più in quelle fantasie fissandosi, era al fuoco, quando un pezzo di legno verde da un lato quasi soffiando esalava con qualche sibilo quell'umido sottile, che dal calore fuori veniva spinto, il che da lui considerato, appropriandoselo a se, vi aggiunse questo motto: Cigola quel vento che va via » (evidentemente è il verso dantesco storpiato). Dopo aver atteso poi alle solenni esequie del granduca Ferdinando I, « alleggeriti i travagli, tornò a S. Pietro, dove rimutò in qualche parte la sua storia ». Acquistatosi con questa ed altre opere la stima di papa Paolo V, questi l' incaricò dell'adornamento della propria cappella in S. Maria Maggiore. Qui l' ira dei rivali non ebbe più freno; i quali, vista pur finita e « molto più lodabile di quello che dalla bozza avevano conceputo » la tavola di S. Pietro, « poi che non li dava loro il quore con l'opere di superar la virtù di

lui, presero espediente.... di subito disegnarla per farla intagliare, sì come fecero, per mano di un fiammingo, e speditamente impressola in una carta sudicia, andavano dicendo che egli l'aveva cavata da una stampa forestiera, e quella mostravono, e che, avendola di dreto lucidata, veniva solamente rivolta la parte destra nella sinistra, procedendo la mutazione dall'averla lor fatta intagliare per l'appunto come sta in opera, la quale stampata poi mostrava impressa la parte destra nel luogo della sinistra. Il che essendoli riferito, senza restar alterato disse che l' invidia non aveva fondamento, e perciò in breve resterebbe destrutta, e che avendo quelli disegnata la sua storia, egli voleva disegnar la loro ; et in questo proposito un giorno messosi a disegnare, finse che una Giovane ignuda di bello aspetto, quasi che prodotta da sterpi, avessi i piedi fra' pruni, e spine, e che dal lato destro uscendo d'una caverna una sozza, e brutta Vecchia con orrida faccia, col capo di serpi in cambio di capelli cinto, con occhio torvo, rivolta alla giovine, dalla sua immonda bocca verso di lei spirasse avvelenati vapori, e nella man destra tenendo infocate saette al volto di essa rabbiosamente l'avventasse, le quali punto nocendo alla Giovane illesa, rimaneva col capo coronato, e con le braccia elevate all'aria convertite in rami di verde alloro ».

Non v' è chi non veda come il Baldinucci ha trasformata la narrazione per renderla più sobria, più ordinata, più elegante, con poco rispetto della verità. Ma sopra tutto increscioso fu il tralasciare quest'ultimo episodio riferentesi al disegno, che esiste tuttora segnato col numero 930 fra i disegni del Cigoli esposti nel terzo Corridore degli Uffizi. Corrisponde esattamente alla surriferita descrizione: la giovine donna nuda, bellamente disegnata, collo sguardo volto in alto, con le braccia elevate, che terminano in rami d'alloro forse pel ricordo di Dafne, salvatasi per una simile trasformazione dalle cupidigie d'Apollo, spicca contro un gran masso, alla cui destra s'apre la caverna donde esce la vecchia spaventosa. Alla sinistra invece si scorge, vagamente accennata, la campagna lontana. Per la sobrietà e la grazia elegante con cui è composto, questo disegno è da mettersi fra i migliori del nostro pittore.

Attilio Jalla.

NOTIZIARIO

Giovanni Pisano a Firenze nel 1331?

Dal codice 839 del convento della SS. Annunziata, il Davidsohn trasse e pubblicò, nella quarta parte delle sue « Ricerche per la storia di Firenze » (pp. 455-456) le seguenti partite:

1331, Maggio 28: Item die XXVIII Maii habuerunt Dom. Giandonatus, canonicus episcopi, et ser Nutus, operarii s. Reparate, pro uno lapide de marmore pro faciendo gilium in porta s. Petri in Gattolino fl. au. VIII.... (c. 66[t]).

1331, Giugno 19: Item dedi die XVIIII Juneii [!] pro portatore lapidis marmorei pro gilio porte s. Petri in Gattolino, sol. X et den. VI (c. 67).

1331, Agosto 8: Item *Johanni* magistro.... (lacuna) *Pisano*, pro sculpitura gileii quem facit pro porta s. Petri in Gattolino die VIII Augusti pro parte solutionis eiusdem gilei libr. VI sol. IIII et den. IIII (c. 67[t]).

1331, Agosto 31: Item die ultima Augusti habuit magister *Johannes Pisanus* qui facit lilium quod debet poni super portam s. Petri in Gattolino, pro parte sui salarii, fl. au. duos.... (c. 68).

Chi sia questo Giovanni Pisano che nel 1331 scolpiva il giglio marmoreo che tuttora si vede nella sommità esteriore della porta Romana? Il Davidsohn non esita a credere che si tratti del figlio di Niccola: anzi, dalla mancanza del patronimico nel documento, arguisce che il padre Niccola fosse affatto ignoto in Firenze e ne trae una prova di più « dass die Nachrichten von dessen angeblich ausgedehnter Tätigkeit in Florenz Erfindung sind ». Finora le notizie che si avevano di Giovanni cessavano con l'anno 1314: ma quando si pensi che egli, nel 1265, comparisce come aiuto salariato del padre nel lavoro del pergamo di Siena, in un'età quindi che difficilmente può ammettersi inferiore ai 15 anni, bisognerebbe supporre che Giovanni, nato circa al 1250, lavorasse in Firenze, e in lavori di mediocre importanza, quasi *ottantenne!* Credo che nei documenti surriferiti si tratti di un omonimo del grande scultore, e i Giovanni pisani, maestri di scarpello o fonditori di campane, non mancarono nei secoli XIII-XIV. Un « magister Joannes Pisanus »

nel 1223 eseguiva una campana per San Frediano di Lucca (TRENTA, *Guida di Lucca,* p. 93): un'altra campana, con la data 1286 e l' iscrizione « magister *Joannes Pisanus* me fecit » era in San Francesco di Perugia (DA MORRONA, *Pisa illustrata,* II, 114) e nella stessa chiesa esisteva un'altra campana, del 1305, firmata « magistri *Joannes* et Andreas Pisanus me fecerunt » (DA MORRONA, ibid.). E tra i maestri di scarpello ricordo un « magister *Joannes* », secondo ogni verisimiglianza pisano, che lasciava inciso il suo nome su una pila da acqua santa nella chiesa di San Pietro in Vinculis, del castello di santo Pietro presso Pisa (SUPINO, *Arte pisana,* p. 173) e un « *Joannes* capomagister quondam Simonis », che nel 1264 si trova ricordato fra i magistri lapidum lavoranti in San Francesco di Pisa. (*Miscellanea d'erudizione,* I, p. 106). Finalmente, era pisano quel *Giovanni* di Balduccio che circa al 1330 scolpiva il pulpito della Misericordia di San Casciano e poi si faceva importatore in Lombardia della nuova arte appresa alla scuola di Niccola.

g. p.

Una nuova Rivista francescana.

I padri del collegio di San Bonaventura di Quaracchi hanno incominciato la pubblicazione di un trimestrale *Archivium Franciscanum Historicum* che si propone « di illustrare la storia sì generale che particolare dell'estesissimo ordine Francescano ». Il primo fascicolo di 208 pagine contiene: H. GOLUBOVICH, *Series Provinciarum ordinis ff. Minorum saec. XIII-XIV;* P. ROBINSON, *Some Chronological Difficulties in the Life of st. Francis of Assisi;* H. HOLZAPFEL, *Entstehung des Portiuncula-Ablasses;* L. OLIGER, *De ultima mutatione officii s. p. Francisci;* M. BIHL, *De Historia Viae Crucis;* poi, tra i documenti, T. DOMENICHELLI, *Prima legenda chori de s. p. Francisco hucusque inedita:* L. LEMMENS, *Testimonia minora saec. XIII de s. p. Francisco;* T. DOMENICHELLI, *Compendium Chronicarum fr. Mariani de Florentia;* e, nella sezione « Codicographia », A. LOPEZ, *Descriptio codicum Franciscanorum bibliothecae Riccardianae Florentinae.* Seguono una abbondante e diligente Bibliografia, una Miscellanea e un Notiziario di ciò che

specialmente riguarda l'ordine. Tra gli articoli che si pubblicheranno nei prossimi fascicoli si annunziano : B. KLEINSCHMIDT, *Die Basilika San Francesco in Assisi, die Wiege der italienischen Malerei* e C. EUBEL, *Documenta veteris tabularii sacri conventus Assisii.* Coloro che vogliano abbonarsi o collaborare al nuovo ed utilissimo periodico possono rivolgersi al direttore, padre Girolamo Golubovich, del collegio di San Bonaventura, Brozzi-Quaracchi presso Firenze.

Giovanni Pisano in Siena nel 1314.

Sotto questo titolo R. DAVIDSOHN pubblica nel *Repertorium* del 1907 (pp. 193-194) un documento del 9 Marzo 1314, con cui si prova la presenza di Giovanni Pisano in Siena in quell'anno. A bene intendere il contenuto del documento — che mi sembra utile ripubblicare per utilità degli studiosi — giova tener presente che allo scultore pisano fin dal 1284 era stata concessa la cittadinanza senese e la immunità dalle gravezze.

Item, cum barigellus comunis Senensis ex forma ordinamentorum dicti comunis debeat recolligere et exigere omnes pecunie quantitates, que debentur comuni Senensi quacumque de causa, et ipse velit exigere et recolligere a magistro *Johanne condam magistri Niccole* certas pecunie quantitates per ipsum debitas comuni Senensi, et ipse induxerit coram ipso barigello certa sua instrumenta et jura ad defensionem sui et suorum bonorum, que in presenti consilio legi audivistis per ser Minum magistri Mattei notarii, et prout in ipsa defensione coram ipso barigello producta et allegata et scripta per dictum notarium plenius continetur, unde si videtur et placet dicto presenti consilio, quod prefata instrumenta et iura producta per dictum magistrum Johannem ad defensionem sui et suorum bonorum approbentur per dictum consilium pro veris, equis et non simulatis, in Dei nomine consulatis. — Il Consiglio dette ragione a Giovanni con 187 voti contro 17 (R. Arch. di Stato in Siena, Cons. gener., 83, c. 100[t] sg.).

g. p.

Redattore-responsabile: Dott. GIOVANNI POGGI.

FIRENZE, 724-1907-8. — Tipografia Barbèra - ALFANI E VENTURI proprietari.